中国戏曲发展史

【第四卷】

廖奔　刘彦君　著





山西教育出版社

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

地方剧种

及其演出内容从空间和时间两个方面对于

全国城乡和中国历史

形成的密集网状覆盖构成了有清一代中国民俗

文化的

壮丽景观

……

ISBN 7-5440-1705-2

9 787544 017053 >

ISBN 7-5440-1705-2

I·36 定价：四卷共（平装）78.00元

J809.2/7

廖奔 刘彦君 著

中国戏曲发展史

【第四卷】

首都师范大学图书馆
2011 12 25
藏书章

山西教育出版社

首都师范大学图书馆
21593804

图书在版编目（CIP）数据

中国戏曲发展史/廖奔，刘彦君编著．－太原：山西教育出版社，2000.10
ISBN 7－5440－1705－2

Ⅰ．中…　Ⅱ．①廖…②刘…　Ⅲ．戏剧史－中国
Ⅳ．J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2000）第 68720 号

山西教育出版社出版发行
（太原并州北路 69 号）
山西新华印刷厂印刷　新华书店经销
2000 年 10 月第 1 版　2000 年 10 月第 1 次印刷
开本：850×1168 毫米　1/32　印张：57.125
字数：1404 千字　印数：1－5 000 册
定价：四卷共（平）78.00 元（精）98.00 元

目　　录

上编　清代地方剧种的兴起与舞台繁荣

第一章　总论 …………………………………………（ 3 ）
第二章　清初四大声腔概貌 ……………………………（ 8 ）
第一节　弦索腔 …………………………………………（ 9 ）
一、女儿腔　二、山东姑娘腔　三、柳子腔　四、罗罗腔　五、其它
第二节　西秦腔 …………………………………………（ 17 ）
第三节　高腔 ……………………………………………（ 30 ）
第四节　昆腔 ……………………………………………（ 40 ）
第三章　南北复合腔种的形成 …………………………（ 45 ）
第一节　历史条件 ………………………………………（ 45 ）
第二节　吹腔系统 ………………………………………（ 49 ）
一、枞阳腔　二、襄阳腔　三、吹腔
第三节　梆子腔系统 ……………………………………（ 60 ）
一、梆子秧腔　二、梆子乱弹腔
第四节　二黄腔系统 ……………………………………（ 68 ）
一、二黄渊源　二、徽班的兴盛

第五节　西皮与楚调 …………………………………………（77）
第四章　地方小戏的普遍兴起 ………………………………（85）
第一节　花鼓戏 ………………………………………………（87）
第二节　采茶戏 ………………………………………………（93）
第三节　花灯戏 ………………………………………………（95）
第四节　秧歌戏 ………………………………………………（98）
第五节　摊簧戏 ………………………………………………（101）
第五章　花雅之争 ……………………………………………（106）
第一节　花雅二部的分途 ……………………………………（106）
一、雅部与花部　二、花部的魅力
第二节　清廷对于花部的禁抑 ………………………………（110）
一、清廷的审查戏曲之举　二、清廷的禁演花部
第六章　戏班与艺人 …………………………………………（116）
第一节　戏班的组织 …………………………………………（116）
一、戏班的活跃状况　二、戏班的组建　三、戏班的规矩
第二节　艺人概貌 ……………………………………………（125）
一、昆腔艺人　二、京腔艺人　三、秦腔艺人　四、乱弹艺人　五、徽班艺人　六、皮黄艺人
第三节　艺人来源与地位 ……………………………………（137）
第七章　舞台艺术的发展 ……………………………………（141）
第一节　音乐与舞台体制的变革 ……………………………（141）
一、板式变化体音乐体制的形成　二、舞台体制的相应变革
第二节　表演艺术的精进 ……………………………………（149）
一、“江湖十二角色”的确立　二、角色分工的变化
三、舞台演技的精进
第三节　扮相艺术的提高 ……………………………………（160）

一、脸谱与面具　二、服饰装扮的演进　三、戏班行头的内容
第八章　清宫演剧状况 ………………………………（167）
第一节　南府与升平署 ………………………………（167）
一、景山与南府　二、升平署
第二节　清宫演戏场所 ………………………………（173）
第九章　商业剧场的繁盛 ………………………………（178）
第一节　各种剧场形式 ………………………………（178）
一、神庙戏台　二、水畔戏台　三、堂会剧场
第二节　清前期的酒馆戏园 ………………………………（183）
一、酒馆戏园的盛衰　二、酒馆戏园的构造与经营
第三节　茶园的兴盛 ………………………………（188）
一、茶园的兴起　二、茶园的构造　三、茶园的经营
第十章　特殊戏剧样式的极盛 ………………………………（195）
第一节　傩戏的衍流 ………………………………（195）
一、傩与巫的结合　二、傩的分类　三、从傩祭到傩戏　四、傩神系统
第二节　目连戏的遍布 ………………………………（200）
一、目连戏的向前世扩张　二、目连戏的向后世及横向扩张　三、目连戏生生繁衍的文化意蕴
第三节　木偶戏的发展 ………………………………（207）
第四节　皮影戏的繁盛 ………………………………（210）

下编　清代戏剧创作与理论发展

第一章　创作总论 ………………………………（217）
一、鼎革的沉重心理印痕　二、愁绪哀思又一代
三、劝惩救世　四、戏剧媚世及其他

第二章 苏州作家群的艺术追求 …………………………（228）
第一节 概述 ……………………………………………（228）
一、苏州作家群的组成 二、上穷典雅、下渔稗乘
三、人物形象画廊的扩展 四、弃雅趋俗的审美情味
第二节 朱皞和他的《十五贯》…………………………（235）
一、生平和创作 二、朱皞的传奇作品 三、艺术成就
第三节 朱佐朝、丘园的传奇创作 ……………………（240）
一、朱佐朝 二、丘园
第四节 激切的叶时章……………………………………（245）
第三章 切入社会的剧作家——李玉 …………………（249）
第一节 强烈的道德意识 ………………………………（251）
第二节 史剧笔法 ………………………………………（255）
第三节 独特的艺术成就 ………………………………（261）
一、境界的拓展 二、精巧的结构艺术 三、"当行"的场上之曲 四、对于情节新奇性的追求 五、余话
第四章 忏悔意识与激愤态度 …………………………（273）
第一节 丁耀亢 …………………………………………（273）
第二节 吴伟业 …………………………………………（277）
第三节 尤侗和万树………………………………………（282）
一、尤侗 二、万树
第五章 自得:李渔及其剧作……………………………（289）
第一节 失意的苟且………………………………………（289）
第二节 卑微的格调………………………………………（294）
第六章 同构:洪升与《长生殿》…………………………（301）
第一节 洪升的人生叹息 ………………………………（301）
一、生平遭际 二、寄情于传奇创作
第二节 意绪的渲染………………………………………（309）

一、人生失落意绪的显现　二、乐极哀来的悲剧过程
三、个人与社会的悲剧
第三节　失落的同构……………………………………（316）
一、对李隆基的同情　二、对杨贵妃的洗刷　三、更宽泛的感应
第七章　艺术和人生：孔尚任与《桃花扇》…………………（324）
第一节　功名与文名……………………………………（324）
一、汲汲于功名　二、机遇及其丧失
第二节　《桃花扇》的成功 ……………………………（329）
一、填词获称　二、播名天下
第三节　历史与艺术……………………………………（335）
一、功名为文名所克　二、为圣朝讳　三、康熙之见
四、公然的愤懑幽思
第八章　乾隆时期戏曲作家 ………………………………（345）
第一节　唐英《古柏堂传奇》……………………………（345）
第二节　杨潮观《吟风阁杂剧》 ………………………（352）
第三节　蒋士铨的戏曲创作 ……………………………（357）
第四节　宫廷大戏和节戏 ………………………………（363）
第九章　地方戏剧目 ………………………………………（369）
第一节　概述 ……………………………………………（369）
第二节　各朝代题材剧目纵览 …………………………（375）
一、周秦汉剧目　二、三国六朝剧目　三、隋唐剧目
四、五代宋元剧目　五、明清剧目
第十章　理论的完善 ………………………………………（384）
第一节　概述 ……………………………………………（384）
第二节　李渔《闲情偶寄》"词曲部"、"演习部"………………（387）
一、李渔曲论的特点　二、创作论　三、演出论　四、李渔与王骥德曲论比较

第三节 清初至康熙时期的传奇创作理论 …………………（405）
一、金圣叹《第六才子书》 二、孔尚任对于传奇创作的见解 三、黄周星《制曲枝语》
第四节 乾隆嘉庆时期的戏曲论著 ……………………（413）
一、黄图珌《看山阁集闲笔·文学部·词曲》 二、徐大椿《乐府传声》 三、李调元《雨村曲话》《剧话》 四、黄文旸《曲海》 五、吴长元《燕兰小谱》 六、李斗《扬州画舫录》的有关记载 七、黄幡绰《梨园原》 八、焦循《剧说》《花部农谭》
第五节 道光以后的戏曲论著 ……………………………（423）
一、《审音鉴古录》 二、王德晖、徐沅澂《顾误录》 三、梁廷枏《曲话》 四、姚燮《今乐考证》
第六节 现代戏曲史学的奠基者王国维 ……………………（429）
第七节 曲谱的完善 …………………………………………（434）

插图目录 ……………………………………………………（440）

上编　清代地方剧种的兴起与舞台繁荣

第一章 总 论

中国封建社会到清朝，已经呈现出一种夕阳落照景象。满清贵族入关以后，为了维护自己的异族统治，在实施政治高压的同时，又加强了在意识形态方面的控制，连兴文字狱，消除了文化舆论的抵抗。清朝是中国开始与世界列强发生冲撞并连遭痛创的时代，接二连三的战败与割地赔款，使这一腐朽的东方帝国日益走向了衰败。然而，清朝又是一个颓靡的时代，上自皇室贵族、朝宦大臣，下至八旗子弟、平民百姓，都沉溺在戏曲笙歌的靡靡之音里，寻求朝欢暮乐。在这一背景中，戏曲得到了它最为广远的传播，在社会各个阶层中产生了极为深入的影响。

清代成为地方戏曲广泛传播衍流的重要时期。明末清初，弋阳、青阳等诸多南曲声腔，因为血缘相近，在长期的共同流传和互相影响过程中逐渐同化了，混合为单一的声腔，而以高腔为名。其得名大概是因为和昆山腔相比，它的唱腔比较高亢直劲。高腔在长江流域如浙江、江西、安徽、湖南、湖北、四川等省份，形成了诸多的地方剧种，在北方也偶有遗留。北方各地流行的民间俗曲日益蓬隆纠结，终于也形成了新的声腔系统：中原一带地区产生了弦索腔，它在各地繁衍出了河南女儿腔、山东姑娘腔、柳子腔、罗罗腔等剧种，其中以罗罗腔影响最大、流布最广，从山西到河南、到北京、到湖广、到扬州，足迹遍布天下。

在陕西产生了西秦腔，明万历四十八年（1620年）传奇剧本《钵中莲》里已经出现【西秦腔二犯】的曲牌，证明至少在那时西秦腔已经十分盛行了。西秦腔在清初遍传全国各地，向南一路传到四川、广西、云南、贵州、广东、福建、浙江、江苏等省，向北一路走遍山西、河南、山东、河北和北京，并在各地扎下根来，形成梆子声腔系统的众多剧种。

高腔、昆腔、弦索腔、梆子腔这四大声腔分别属于南方系统和北方系统的腔系，其中高腔和昆腔属于南方腔系，弦索腔和梆子腔则属于北方腔系。当它们一起在长江沿线自湖北、安徽到江苏一带地区广泛传播时，因为当地恰恰处在南、北方言区的交界地带，对两种腔系的语言声韵都有较强的接受基础，因而发生融会交流，从而又繁衍出既带有南、北双重特色，又用弦索乐器伴奏的新的复合声腔来，这就是吹腔系的枞阳腔、襄阳腔，梆子腔系的梆子秧腔，以及两者结合的梆子乱弹腔。

枞阳腔产自安徽安庆地区，后来演变为徽戏，以至在江西河东戏、宁河戏、饶河戏，湖南常德戏、巴陵戏、荆河戏、祁阳戏、长沙湘剧，广西桂剧里都可以见到其踪影。襄阳腔产自湖北襄阳一带，后来发展为汉调，并传到云南等地。而吹腔系的影响更为广泛，我们在赣剧广信班的“松阳调”、饶河班的“琴腔”、绍剧的“阳语”、婺剧的“芦花调”、闽剧的“滴水”和“滂水”、湘剧的“安春调”、广东西秦腔的梆子腔、滇剧的胡琴腔、川剧的胡琴戏、山东莱芜梆子的乱弹等等里面都遇到它。梆子秧腔为昆腔与秦腔的复合体，在乾隆年间曾极度盛行，现在只在京剧的“南梆子”里见到它的嫡裔。梆子乱弹腔由【西秦腔二犯】和吹腔的【三五七】演变而来，曾流行浙江、江西、江苏等地，以后繁衍出众多后裔，诸如绍兴乱弹、金华乱弹、温州乱弹、浦江乱弹、黄岩乱弹、诸暨乱弹、处州乱弹等等。

上述吹腔、梆子腔、乱弹腔不断受到秦腔新的刺激，逐渐又

从它们的体制里脱胎出新的复合腔种：二黄与西皮。二黄先出，为安徽的棕阳腔吸收秦腔乐器胡琴后的结果，产生于皖南，影响迅速风靡，经由湖北传播到湖南、陕西、广西、云南、广东、福建等地。西皮后出，为西秦腔传到湖北以后，与当地声腔结合形成的腔调。西皮与二黄进一步结合成进一层的复合声腔，名为皮黄，在湖北为楚调，在安徽为徽戏，其音乐的包容性和表现力都达到了历史上的最高水平，遂跃居其他声腔之上，成为至今影响最大的声腔之一。乾隆五十五年（1790 年），清高宗八十大寿，扬州唱二黄腔的徽班三庆班进京祝寿，正式拉开了徽班进京的序幕。以后汉调（即楚剧）艺人也逐渐北上搭班演出，把西皮腔也带人北京。后来二黄、西皮长期连袂同台，逐渐形成皮黄剧——京剧的一统天下。

清代地方戏形成的路径，除了上述各种复合声腔剧种生生繁衍变化以外，还有在民间歌舞说唱基础上发展起来的一路。出自民间歌舞的有花鼓戏、花灯戏、秧歌戏、灯戏、采茶戏、彩调戏等，出自民间说唱的有道情戏、摊簧戏、曲子戏等。其中如花鼓戏，渊源于民间一种边打花鼓边做身段表演并唱歌的社火舞蹈，形成于长江流域中下游的广大地区，逐渐演为戏曲。相对前述声腔和复合声腔来说，这些民间剧种形式上都比较简陋，出场角色少，音乐唱腔简单明快，表演风格生动活泼而生活气息浓厚，演出剧目也多半是比较简单的民间生活内容，通常称之为地方小戏。其数量极其众多，覆盖地面也十分广阔，成为清代中、后期戏曲声腔里一个极为重要的支流。

这样，在清末时候，中国戏曲剧种达到了其发展的鼎盛阶段，大约有三百个剧种流行在全国各地。

清代统治者为了意识形态统一的需要，一贯提倡雅化的昆腔，将其视为戏曲正宗而进行扶持与保护，但对于其他诸多保留更多民间气息的声腔——俗称“花部”，则持排斥鄙弃态度，甚

至经常对之大加斩伐。在这种社会背景下，“花雅”二部戏曲形成不平等竞争局面。然而，戏曲发展的规律不可阻挡，乾隆朝以后，随着“花部”声腔剧种的遍地开花与盛行，昆腔的生计日渐蹙迫，终至在清代后期气息奄奄，成为北曲杂剧第二。

清代戏曲兴盛的一个突出表现是宫廷戏曲活动的频仍。清代皇室在宫廷中修建了规模巨大、数量众多的戏台和专门用于戏曲演出的院落，并成立专门的戏曲演出机构南府（后改为升平署），承担日常演出活动。晚清以后又形成到宫廷外面召唤戏曲名角进宫承演的惯例。从乾隆到慈禧，都成为沉溺戏曲的最高统治者。

清代戏曲的进一步繁荣，使文人的剧本创作经久不衰，尽管清代中期以后随着昆曲的衰落和地方戏的兴起，文人创作已经大多不能搬上舞台，仍然产生了许多的案头作品。清代传奇的数量目前还没有可靠的数字，清代杂剧据傅惜华《清代杂剧全目》①统计，约有一千三百种，作者数量达四百九十七人。清人剧作的传本据《中国丛书综录》② 统计，有传奇二百二十九种，杂剧一百八十六种，当然还有许多漏掉的。

伴随着清代戏曲深入发展的，是戏曲的舞台艺术手段走向了最高阶段。清代舞台日益追求精益求精的表演，舞台手段的表意功能与综合化程度都达到了高度的自由，积累起丰富的经验，无论是唱、做、念、打，都实现了随心所欲而不逾矩，进入游刃有余的境地，为中国戏曲在清代取得极高的成就做出了贡献。

中国剧场的发展在清代又进入一个全新的时期，一种接替勾栏形式的商业剧场——戏园在城市里普遍兴起，它为戏曲演出提供了更为适宜的场所，因而成为戏曲剧场的主要形式，得到了繁盛发展。

---

① 人民文学出版社 1981 年版。

② 中华书局 1961 年版。

由于戏曲与民俗文化广泛而紧密的结合，它得以渗透到社会生活的各个领域里去。例如它通过参与祭祀社火等民俗活动，成为一种与民众的宗教仪式、年节庆典、春祈秋报、红白喜事混融一体的民俗艺术，成为民间文化娱乐方式的主要承载体。这种状况尤使中国几种特殊的戏曲样式——傩戏、目连戏、皮影戏、木偶戏的发展，在清代呈现了民俗化的面貌，它们的活动与民间宗教庆典、年节社火、避禳禁忌、祈福醮祭等民俗活动统一起来，成为这些活动的有机组成部分，从而使自身生命力得到了极大的扩展。

第二章 清初四大声腔概貌

清初，昆山腔因士大夫阶层的重视与爱好，得到极其兴盛的发展，以官腔的姿态雄踞于众多其他声腔之上。以弋阳腔为主的诸多南曲变调，因其语调、方音方面的长处，在民间生生繁衍，逐渐被统称为高腔。北方在北曲杂剧衰歇的过程中，各地流行的民间俗曲却日益蓬隆滋长，吸收南、北曲戏剧的舞台经验，终致形成新的声腔系统：中原地区产生了弦索腔。“太行西北尽边声”① 的西秦等地则在“西调”基础上产生了西秦腔，并迅速向各地蔓延。对于上述四大声腔的割据称雄，当时北京曾有“南昆、北弋、东柳、西梆”的说法②，其中“东柳”为弦索腔在山东的一支柳子腔，“西梆”为西秦腔扩展而成的梆子腔，虽然不尽科学，但反映出时人对于清初四大声腔分布情况的基本判断。

① ［清］孔尚任：《平阳竹枝词五十首》之一《西昆词》，《孔尚任诗文集》，中华书局1962年版，第二册第401页。

② 齐如山：《京剧之变迁》。书中引述清末民初老伶工胜云（庆玉）自述云：“同治初年，余在科班时，曾听见那些老教习们说过，清初尚无二簧，只有四种大戏，名曰：‘南昆、北弋、东柳、西梆。’”老教习们代代相传的口碑应该有它源起的根据。既然说的是二黄盛行北京之前的情况，说它反映了清初面貌看来大抵不错。

第一节 弦索腔

弦索声腔主要是在明、清中原各地俗曲小令的基础上形成的，它分布的地域广泛、包罗的剧种繁多，而大部分都是北方民间各地土生土长的小剧种，没有像昆、弋、秦腔等成为流行南北的大剧种，因而很少引起文人的注意并记录。但弦索声腔剧种在它的产生地却往往是最受欢迎的剧种。

弦索腔多用弦索乐器伴奏，常见的如三弦、琵琶、筝、纂、浑不似（或称火不思、琥珀匙）等。人们常习称由这些乐器伴奏的弦索剧种为“弦索调”或“弦子腔”。



图1 弦索腔戏《打枣》，民国浙江剪纸

《钵中莲》传奇里的【弦索玉芙蓉】、【山东姑娘腔】就是属于弦索腔的曲牌。乾隆六十年（1795年）刻的《霓裳续谱》里收有两弦子腔的曲牌，乾隆年刻的《太古传宗琵琶谱》里收有《弦索调·时剧》的《思凡》、《下山》两出戏，乾隆五十七年（1792年）刻的叶堂《纳书楹曲谱》“时剧”条里所收【金盆捞月】，亦为弦索调。弦索腔在各地繁衍出了诸多腔调，主要有下面的几种。

一、女儿腔

清人李调元在《剧话》卷上说：“女儿腔亦名弦索腔，俗名

河南调。音似弋腔而尾声不用人和，以弦索和之，其声悠然以长。”女儿腔俗称弦索腔，《钵中莲》传奇里的【弦索玉芙蓉】很可能与之有关。又称做河南调，可见它是在中原一带地方发展起来的腔种。乾隆六十年（1795年）刊本《霓裳续谱》里收有【河南调】，其词曰：

> 仰面长叹，恨有千里。思想起来，我手捶胸，哭的眼睛红。虽然不是糟糠的配，也是我三生有幸，落花流水，萍水相逢，意合情同。山盟俱是假，海誓更成空。只落得思中想中，情中恨中，忧中愁中，魂中梦中，魂梦之中，我盼不得相逢，减却了芳容。

《霓裳续谱》所收都是民间小曲时调。这首【河南调】应该是小曲，为女儿腔的原始模样。句格为长短句，可见女儿腔还是从曲牌体变化而来。

乾隆五十三年（1788年）重修河南《杞县志》卷八“风土志”说，当地乡民“好约会演戏，如逻逻、梆、弦等类”。其中“弦”指弦索腔，或许即是女儿腔，但也有可能是山东姑娘腔（详见下）。

李调元一生奔走南北，随处注意留心戏曲发展情形，著有《雨村曲话》、《剧话》等专门著作，是为戏曲史家。而他书里记述的北方剧种就是河南弦索调和陕西秦腔，从中也可见出弦索调影响之大。

二、山东姑娘腔

其名目见于《钵中莲》传奇。从字面上看，与河南女儿腔接近，两者应该有血缘关系。刘廷玑在康熙五十四年（1715年）成书的《在园杂志》里提到“巫娘腔”，“巫娘”亦即姑娘。乾隆

时人唐英《梁上眼》传奇里有一段说白："今乃是咱家人喜之日，有酒无戏，觉得冷清些。你儿子在山东，每日里听的都是些姑娘腔，那腔调、排场，稀脑子烂熟。待我随口诌几句，带着关目唱一支儿。"里面提到"山东姑娘腔"。

清人李振声的北京《百戏竹枝词》里有唱姑娘一首，有序文曰："齐剧也，亦名姑娘腔。以唢呐节之，曲终必绕场宛转，以足其致。"其词曰：

> 绵驹讴已绝高唐，舞态千回也断肠。
> 唢呐一声无艳笑，春闲肯负唱姑娘。

从这里我们又知道，山东姑娘腔还曾流传到北京。序里说曲终必奏唢呐，可能是弦索外的配加乐器。清人李绿园在乾隆四十二年(1777年）完成的长篇小说《歧路灯》第七十七回、第九十五回两次提到"山东过来弦子戏"，这种弦子戏也应该是山东姑娘腔。

《钵中莲》传奇里的【姑娘腔】曲牌为七字句，上下对句，唱起来流畅爽快，一泻而下，引在这里，以见其貌：

> 【山东姑娘腔】
> （副）谁家内外不分开，胆敢胡行闯进来？
> （丑）有数春天不问路，任凭出入理应该。
> （副）借端调戏人家小，我也知伊怀鬼胎。
> （丑）正直无私图买卖，不因进内便是呆。①

乾隆年间成书的《缀白裘》第七集收有传奇《麒麟阁·反牢》一出戏，写程咬金、尤俊达被囚禁在山东历城县监牢里，柳周成

① 玉霜簃藏明万历抄本《钵中莲》。

设计前去劫牢，众囚徒和狱官也唱姑娘腔：

（众）柳大爷，斟酒吓！老爷，请上酒，小的们就唱起来。

【姑娘腔】

高高山上有一家，一家子生下姊妹三。

大姐叫了呀咱啼，二姐叫了啼咱呀。

只有三姐没得叫，叫他田里去采棉花。

放着棉花不肯摘，倒在田里去采西瓜。（浪腔介）

大的采了无其数，小的采了八十三。（浪腔介）

其中唱词也是七字对句的形式，极近民歌唱法。中间还加上“浪腔”，所谓浪腔，应该即是唱耍腔。乾隆元年（1736 年）抄本传奇《情中幻》第五出“幻合”，收有姑娘腔曲牌，昆曲《虹霓关》第九出“写城”，也唱姑娘腔曲牌，不具引。

三、柳子腔

清初随缘下士编撰的小说《林兰香》第二十七回，写耿家中秋之夜庆宴良宵，侍女箕芳唱弋阳腔一段，上有寄旅散人批语曰：“昆山、弋腔之外，有所谓梆子腔、柳子腔、罗罗腔等派别。真乃狗号，真乃驴叫，有玷梨园名目矣。”批者大概以正统文士自居，故而对一些民间兴起的腔调极尽贬损。其中提到“柳子腔”。

柳子腔兴起于山东，乾隆年间已经在北京剧坛与诸腔争胜。清小铁笛道人《日下看花记》嘉庆八年（1803 年）自序云：“有明肇始，昆腔洋洋盈耳。而弋阳、梆子、琴、柳各腔，南北繁会，笙磬同音，歌咏升平。伶工荟萃莫盛于京华。”嘉庆年间北京抄本《杂曲二十九种》里收有“八角鼓·牌子曲”的《西厢·游寺》，其中即有【柳子曲】，亦为七字句，上下对句，全曲共八

句。这两条资料互相参看，可以知道当时柳子腔通过两条渠道进入北京：一是进入剧坛，争雄于戏场；二是进入曲坛，求盛于歌楼。

当时柳子戏最为流行的一出戏目，即是与《钵中莲》传奇有关联的《王大娘补缸》。乾隆五十年（1785年）印行的吴长元《燕兰小谱》卷二“郑三官”条有诗曰：

吴下传来补破缸，低低打打柳枝腔。
庭槐何与风流种，动是人间王大娘。

又有附注曰：“是日演《王大娘补缸》。”当时的艺人郑三官即擅用柳子（枝）腔唱《王大娘补缸》一出戏。

值得注意的是，这里所说的柳子腔《王大娘补缸》一剧，不是从柳子腔的本土——山东传入北京，而是由“吴下”传来的，这至少说明了一个事实：柳子腔也已经传播到江、浙一带，并极受欢迎，还产生了自己的代表剧目，进而更向远处流传。今天山东流行的柳子戏，应该是它的后裔。

四、罗罗腔

罗罗腔是弦索声腔系统里影响最大、流布最广的一种。除了前引清初小说《林兰香》批语里提到外，更大量见于文献记载。如康熙十八年（1679年）左右，河阴县（今河南省荥阳县北部）知县岑鹤《劝俭》文里提到，当时“优俳演戏”，有“覙（音罗——笔者）腔、铙、钹等戏”①。康熙二十九年（1690年）重修《上蔡县志》卷一所载知县杨廷望《禁戏详文》里，也要“力禁一切清戏、罗戏，尽行驱逐”。

罗罗腔在河南越发展越盛，“小民每于秋收无事之时，以及

① 康熙《河阴县志》卷八“风俗·物产考”。

春三、二月，共为神会，挨户敛钱，或扎搭高台，演唱啰戏”致使河南巡抚——后升任两河总督的田文镜认为，长期下去会扰乱风俗，酿成祸患，曾于雍正二年（1724年）一月、二月和六年（1728年）二月三次勒令，禁唱罗戏，并指示“将本部院牌文刊刷告示，挨村逐镇遍贴晓谕，务将带妻唱啰戏之人，尽逐出境，不许容留”①。



图2 弦索腔戏《小上坟》，清代北京戏画

但禁也禁不止，赶也赶不走，到乾隆十八年（1753年）重修的《鄢城县志·风俗》里仍说：“赛神招梨园，其名罗戏者，最俚鄙淫秽，民间尤尚之。”乾隆五十三年（1788年）重修《杞县志》卷八“风土志”也仍提到民间爱演“逻逻”，其中说到罗戏的声腔特点是：“并非梨园技业、素习优童，不过各处游手好闲之徒，口中乱唱几句，似曲非曲，似腔非腔音调。”这种旋律简单、随口成腔，普通小民都能张口歌唱的腔调，实在就是弦索腔最初起于民间时的特色。

小说《歧路灯》第九十五回，写河南府台与本省两司、两道准备宴请钦差学台，一班文武衙役商量叫戏，数遍了当时省城开封的戏班子。其中即有“山西泽州锣戏”。又有一种“本地土梆罗卷”戏，应是罗戏在当地与山陕梆子、黄河北岸卷戏长期同台演出而形成的新腔调。

① 均见《抚豫宣化录告示》卷四《严禁迎神赛会以正风俗事》，《总督两河宣化录文移》卷三《为严行禁止啰戏以靖地方事》二文。

罗戏乾隆年间已经传到北京。康熙三十二年（1693年）纂刻的《燕九竹枝词》里有一首为陈健夫作，其词曰：

锣鼓喧阗满钵堂，鸾弹花旦学边妆。
三弦不数江南曲，唯有啰啰独擅场。

细味诗意，用三弦伴奏的罗罗腔当时在北京受到欢迎的程度，已出于昆腔、高腔之上，另外，清人张坚《梦中缘》传奇乾隆九年（1744年）序云："长安（指北京——笔者）梨园，所好秦声、罗、弋。"说明罗罗腔当时与秦腔、弋阳腔并为北京剧坛盟主。

罗罗腔在乾隆年间还南到湖广，最后流入当时天下戏曲集中的都市扬州。成书于乾隆末年的李斗《扬州画舫录》卷五"新城北录下"提到"湖广有罗罗腔来者"，因而书里记载城中花部腔调六种，其中即有"罗罗腔"。扬州的罗罗腔，应该是罗罗腔南下湖广后转道而至的。前面讲到的乾隆末年谕旨禁弦索，可能主要指的是罗罗腔。

归纳上述文献：罗罗腔产于山西东南部的泽州一带，山西优人带到河南演出，使河南成为最普遍流行罗罗腔的地区。进而又北到河北、北京，南到湖广，传入扬州。

至今晋东南的上党梆子里还唱罗罗腔。河南罗戏（又称罗子戏、大笛子戏、大笛子罗罗）还流行在豫中、豫北和鲁西南一带地区。有一点值得注意：河南罗戏所用的主乐器已经演变为以大笛、唢呐为主。但今天流传在雁北地区的灵丘罗罗，却仍以弦索乐器为主：文场乐器有板胡、曲笛、三弦、二胡等。另外据考证，皮黄剧里的《打面缸》、《紫荆树》、《打杠子》等，旧皆作"南罗腔"，后改为吹腔，应与湖广罗罗腔有关；又有湖南丝弦调，以琵琶、三弦伴奏，也可能出自罗罗腔。浙西戏班里有一种"三合班"，唱的也是"罗罗调"。可见罗罗腔从湖广或扬州又进

人浙西。①

五、其他

以上是见于明清文献记载的，属于弦索腔系的声腔。另外河北也有弦索腔种。康熙十年（1671 年）《保定府祁州束鹿县志》卷八载："俗喜俳优，正月人日后，淫祠设会，高搭戏场，遍于闾里，以多为胜。弦索、板腔、魁锣、桀鼓，恒声闻十里外。或至露下三鼓，男女杂踏，拥之不去……知县刘昆痛行禁革。"这里所说的"板腔"，是河北农村对弋阳腔苗裔高腔的称谓，所以"弦索"也应指某个腔种。不知它与女儿腔、姑娘腔有无关系。河北保定、石家庄、邢台一带，后来流行一种丝弦戏，应即是此处所说"弦索"的传人，以板胡、笛子、笙伴奏。

北京也有丝弦戏。李振声《百戏竹枝词》里曾咏及北京用"丝弦腔"唱的月琴曲，他说："月琴曲，形圆如月者以节歌。然曲近秦声，俗又名丝弦腔。"只有丝弦腔先在北京流传，才有可能被用入月琴曲。或者也可以说，丝弦腔就是用月琴伴奏的。从李振声的记载里我们还获知，这种丝弦腔在音乐风格上与秦腔接近。

弦索腔系既然是在明清北方民间俗曲小令基础上发展而成的，那么，还有一大批流行在河南、河北、山东、山西的民间剧种，也应该归入。举例而言，北曲【耍孩儿】的曲子，在明清时期曾经长期流传各地。后来，一些剧种如两夹弦、四根弦、五音戏、柳琴戏、哈哈腔等，在它们的音乐结构里，都吸收了属于明清俗曲的【耍孩儿】（俗称多变为"娃娃"）。雁北农村桑干河两岸，至今流行"耍孩儿戏"（又称"咳咳腔"），其主要唱腔词式与元曲【耍孩儿】曲牌还有相近之处。河北丝弦戏的"官调"部

---

① 参见周贻白《中国戏剧发展史》第七章"清初的戏剧"一节，中华书局 1953 年版；杜颖陶《二黄来源考》，《剧学月刊》3 卷 8 期，1934 年。

分，也是在【耍孩儿】曲子基础上发展形成的一系列板式。河北老调戏的基础曲调“河西调”，为八句三段式——三三二体，也是由【耍孩儿】变化而来。这些都应该是属于弦索腔系的声腔剧种。

弦索腔在乾隆年间曾发展得极其兴盛，因而北到北京，南到扬州、苏州，与其他所谓的“花部”声腔一道，把昆山腔、弋阳腔排挤出去。这种局面惊动了当时掌握生杀大权的皇廷，于是乾隆皇帝发出谕旨，勒令禁止。这就是苏州老郎庙里两块嘉庆三年（1798 年）《钦奉谕旨给示碑》的来历。在两块碑文里都提到：近日盛行乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，“淫靡媟亵，怪诞不经，一律查禁”。所有京城地方，由大学士和珅负责。又传谕江苏、安徽巡抚、苏州织造、两淮盐政，一起行动。凡外来戏班，限令立即回籍，不得在境内停留。本地戏班则改演昆、弋两腔。显然，查禁是只限于北京及扬州等地，并不是全国范围。河南、山东、河北民间的弦索戏演出则是不限的。如果广禁民间演戏，那才是自讨苦吃，乾隆还不至于昏庸到那种地步。

第二节　西秦腔

西秦腔起自秦陇一带，是流行的西调。事实上，根据今天掌握的材料来看，西秦腔的产生可能早于中原弦索腔。明万历三十年（1602 年）原潞州知府刘天虞从岭南回陕西原籍，特意绕道一千多里到江西看望汤显祖，两人促谈三日而别。后来汤显祖写了首诗寄给他，诗曰：“秦中弟子最聪明，何用偏教陇上声？半拍为成先断绝，可怜头白为多情。”①诗中提到的秦中子弟唱的“陇上声”，就有可能是西秦腔。

① ［明］汤显祖：《寄刘天虞》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 755 页。

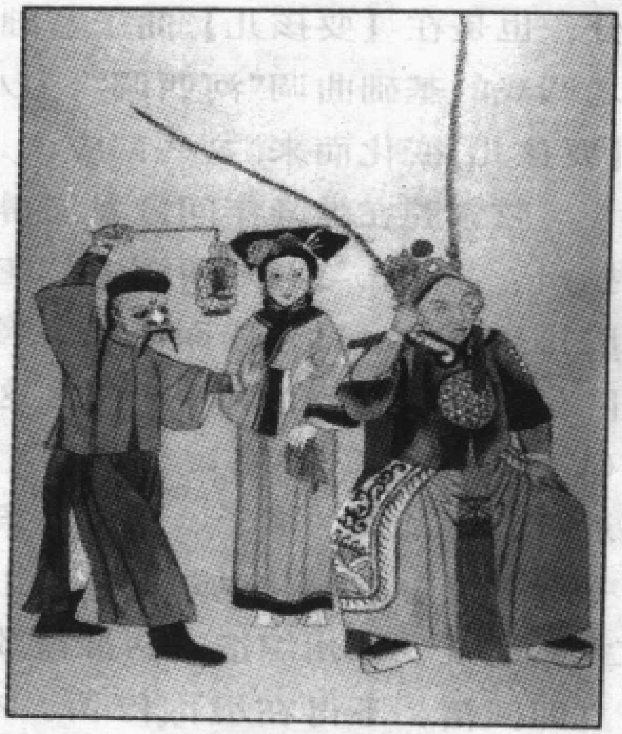


图3 秦腔戏《查关》，
清代北京戏画

刘天虞先是因为清强耿直而触怒中贵，被谪贬岭南。而当时汤显祖也因为上言遭黜而家居。两人惺惺惜惺惺，因此汤显祖在诗里用声音高亢、腔调紧促的西秦腔作比，来为之鸣不平。如果我们只从戏曲声腔的角度来理解，汤显祖大有为自古善歌的"秦中子弟"偏偏唱些不能按拍、行腔迅速的陇上之声而惋惜之意。汤显祖只推重昆山、海盐二腔[1]，这也是当时东南文人的通病。但他了解西秦的音乐特点，可见此时秦腔已在东南诸省有所活动。清乾隆年间人檀萃更说秦腔产生在南曲变体兴盛之前，他在《滇南集律诗·杂吟》自注里说："殆南曲大兴而西曲废，无学士润色其间，下里巴人，徒传其音而不能举其曲，杂以'吾伊吾'于其间，杂凑鄙谚，不堪入耳，故以乱弹呼之。"此说有无道理，今天无法印证。但山西省吉县龙王辿明嘉靖年间《重修乐楼记》碑碑文，有"正月吉日由蒲州义和班献演"之句。明万历年间山西省河津县小亭村舞台题壁，有"万历四十八年建，新盛班到此一乐也"之句。其中所说的"义和班"、"新盛班"的班名，都已经很像后世惯例。有人据此推测，明中叶梆子腔已经在陕西、山西风行[2]。因还不能得到更多资料的证实，仅录于此，以备日后深入探讨。

① [明]汤显祖:《宜黄县戏神清源师庙记》,《汤显祖诗文集》,上海古籍出版社1982年版,下册第1127页。

② 参见张守中《试论蒲剧的形成》,《梆子声腔剧种学术讨论会文集》,三秦出版社1989年版。

在汤显祖写出上引诗句的十几年后出现的抄本传奇《钵中莲》里，引用了【西秦腔二犯】的曲调，而这本传奇恰恰创作于江西、浙江一带①。这为西秦腔在明代万历中、后期流传到东南的说法提供了论据。从词意及句式结构看，【西秦腔二犯】正以行腔迅速、音调激昂为特色。这个曲牌接在【诰猖腔】之后，当殷凤珠唱完调情曲，放走补缸匠后，忽然想起无颜见韩成于地下，顿时翻脸，接唱【西秦腔二犯】：

> 雪上加霜见一班（斑），重圆碎镜料难难。
> 顺风追赶无耽搁，不斩楼兰誓不还。

情绪激切，心意果决，都从词意音节里透出。细味其韵，必然是配以慷慨激烈的行腔唱的。曲调为整齐的七言句式，上下对句，已经合乎后世的板式变化体规范。这节唱腔洋洋洒洒，一共唱了二十八句，如果没有旋律上的变化，似乎不大现实。可见早在明末时，板式变化体唱腔的萌芽已经在秦腔里出现了。

板式变化体唱腔的出现，是中国戏曲史上一次大的音乐体制的改革，从此结束了宋元形成的单纯曲牌联套音乐体制独擅天下的局面。这个变化，从南曲变调青阳腔、徽州腔的唱腔加滚已经可以看出。明万历年间王骥德《曲律》已经提到弋阳腔、太平腔之类，有"流水板"的板式变化。后来清人李调元在《剧话》里则说高腔（指弋阳腔、青阳腔）有"紧板、慢板"，而说秦腔"亦有紧、慢"。毕竟因为南曲的格律过严，阻止了板式体音乐的进一步发展。南曲变调出现板式变化与秦腔的产生是否有着某种联系？二者之间是否存在着影响关系？但不管怎么说，南曲的板式

① 参见焦文彬《从〈钵中莲〉看秦腔在明代戏曲声腔中的地位》，《梆子声腔剧种学术讨论会文集》，三秦出版社 1989 年版。

变化只是局部动作，秦腔则是完成这一音乐体制改革的主要腔种。

当然，从萌芽产生到正式形成，仍然需要一个长期的过程，尽管乾隆年间剧作家唐英多数由梆子腔、秦腔剧目改编而成的剧目集《古柏堂传奇》里透露，当时已经有《肉龙头》、《闹沙河》、《借妻》等主要唱七字、十字上下对偶句式的板式变化体剧目，但距《钵中莲》约一百几十年后，于乾隆末期成书的《缀白裘》第六辑收有西秦腔《搬场拐妻》一剧，仍然多是句式长短不定的词体格式，可以说明这种情况。直至陕西省大荔县雷玉孝藏嘉庆七年（1802 年）抄本秦腔剧目《画中人》，才标明板式变化体的完全成熟。

《钵中莲》里这个曲牌标明为“西秦腔”，应该是出自陇州一带，与汤显祖所说的“陇上声”相合。到清代文献里，又常见“秦腔”一词。从大的范围——秦地范围来说，西秦腔也是秦腔。但秦腔又分为不同的地区派别，如乾隆年间严长明《秦云撷英小谱》即指出：“秦中各州郡皆能声，其流别凡两派：渭河以南尤著名者三，曰渭南，曰盘厔，曰醴泉。渭河以北尤著名者一，曰大历。”其实他一共说了四派，但没有提到西秦腔。西秦腔又称陇州腔、陇西梆子腔，乾隆年间小说《歧路灯》还描写有陇西梆子腔一派在河南、山东活动的情况。秦腔后期形成的西府秦腔、东路秦腔（同蒲梆子）、中路秦腔（西安乱弹）和南路秦腔（汉调桄桄）的四种流派，应从这时起源。

秦腔用梆子击节，见于乾隆二十一年（1756 年）李振声《百戏竹枝词》。其词曰：

> 耳热歌呼土语真，那须扣缶说先秦。
> 呜呜若听函关曙，认是鸡鸣抱柝人。

他在注文里说：“秦腔，俗称梆子腔。以其节木若柝形者节歌也。

声呜呜然，犹其土音乎？”“柝”为古时打更用的木梆，其音硬脆响亮，被秦腔民间艺人采入戏曲演出，以代替拍板节拍，既增强在黄土丘陵地区草台旷野演出时的音响效果，又与“陇上之声”高亢、激昂的人声歌唱风格相谐和。这种伴奏击节方法，有可能在明末即已如此。今天见到明代天启二年（1622 年）曲谱摺子收录的 33 首工尺谱中，有标明“邦子空”者，这三个字显然是“梆子腔”的省写[①]，可见梆子腔的名称，明末时已经出现。而它的得名由来，当然是伴奏加入梆子击节的缘故。

另外，早期秦腔用月琴伴奏。乾隆四十年（1775 年）李调元在《剧话》里说：“俗传钱氏《缀白裘外集》有秦腔，始于陕西。以梆为板，月琴应之，亦有紧、慢。俗呼‘梆子腔’，蜀谓之‘乱弹’。”其中提到了月琴。可见在此之前，秦腔伴奏只有月琴，还不用胡琴，添加胡琴是后来的事。雍正年间（1723～1735 年）陆箕永在四川绵竹县所写竹枝词，描写秦腔则是“铁拨檀槽柘为梆”。“檀槽”，指琴、琶类乐器，用拨不用弓，此处即指月琴。这跟李调元的说法是一样的。我们从李氏的说法里还可以知道，秦腔当时除了被称做梆子腔外，还被称做乱弹。乱弹的名字是从月琴弹拨而来，所谓“嘈嘈切切错杂弹”[②]。

秦腔在清代康熙年间（1662～1722 年）的足迹到处可见。李调元、陆箕永都提到蜀地的秦腔，证明在清初康熙、雍正年间，秦腔盛行于四川。秦、蜀相连，四川自然是得地理之利，便于秦腔来往。地处湘鄂西的容美宣慰司属地，也有秦腔活动。清代剧作家顾彩于康熙四十二年（1703 年）寓居容美半年，写有《容美记游》一书，为日记体杂录，其中三月六日记曰：“女优皆十

① 参见黄笙闻《同州梆子在历史上的发展与创造》，《梆子声腔剧种学术讨论会文集》，三秦出版社 1989 年版。

② ［唐］白居易：《白氏长庆集·琵琶行》。月琴亦属琵琶类弹拨乐器，四弦，用拨子。

七八好女郎，声色皆佳。初学吴腔，终带楚调。男优皆秦腔，反可听，所谓梆子腔是也。”当时演出的戏班，是宣慰司使田舜年豢养的家班，艺人可能就是本地人。但田氏让女优学昆曲，男优唱秦腔，倒会别出心裁。

秦腔又传入广西。康熙五十年到五十七年之间（1711～1718年），戏曲家、上海松江府人黄之隽曾经在广西巡抚陈元龙幕府里混饭，他写的《贵林杂咏》诗里有句曰：“吴酎输佳酿，秦音演乱弹。”① 这是他在当地的观剧写照。他写有五部传奇作品，合为《㝛堂乐府》。其中《忠孝福》一剧第三十出，写殷家合门欢庆，演戏中戏《斑衣记》，剧本特意注明：“内吹打秦腔鼓笛。”下面的唱句则标为【西调】，句词为稍微加有几个衬字的七字上下对句：

（俺）年过七十古来稀，上有双亲百年期。

不愿（去）为官身富贵，只愿（俺）亲年天壤齐。

这是在史籍里第二次见到秦腔句词，与《钵中莲》引用的秦腔句词结构相同。黄之隽写的传奇，音律谐和，都能够搬上舞台。《忠孝福》就曾在桂林演出，后来黄的内兄宋澄溪把本子带到苏州，又在戏曲较场虎邱做过盛大演出，因为观众太多，把桥梁都压塌了②。苏州在明末《钵中莲》时期已经是西秦腔的流行范域，自然能插唱这一段戏中戏秦腔的。又康熙年间魏荔彤有《江南竹枝词》曰：

① 乾隆时期刻黄之隽《㝛堂集》卷四十一。

② 参见蒋星煜《黄之隽及其〈㝛堂乐府〉》，《中国戏曲史钩沉》，中州书画社1982年版。

由来河溯饮粗豪，邗上新歌节节高。
舞罢乱敲梆子响，秦声惊落广陵潮。

“邗上”为扬州，可以说明当时东南一带，秦腔已作为一种新歌而盛行。它敲击梆子的伴奏法，还使南人大感新鲜。

广东也是秦腔的势力范围。乾隆二十七年(1762年)广州魁巷梨园馆碑记里，就载有当时昆山、乱弹合唱秦腔的“太和班”的名字。因而乾隆四十六年(1781年)江南巡抚郝硕在复旨奏折里，说秦腔“江、广、闽、浙、四川、云、贵等省，皆所盛行”①。



图4 梆子、乱弹腔戏《蝴蝶杯》，民国北京戏画

以上所谈是秦腔流向南方的一路。流入北方一路，第一站自然是晋、陕、豫三省交界处。乾隆年间豫西新安县吕公溥曾改张漱石《梦中缘》传奇为梆子剧本《弥勒笑》，他在序里说：“关内外优伶所唱十字调梆子腔，歌者易谱，听者易解，殊不似听江板曲，辄倦而思卧。”他所说的“关”指陕西省潼关。潼关内外当时都已经唱十字句的梆子腔了，唱的应该是同州梆子。著名词曲家孔尚任康熙四十七年（1708年）在山西平阳（今临汾）曾写有《乱弹词》一首，歌咏艺人葵娃唱的“秦声秦态最迷离”②。

① 引自《史料旬刊》第22期，商务印书馆1931年版。
② 孔尚任：《平阳竹枝词五十首·乱弹词》，《孔尚任诗文集》，中华书局1962年版，第二册第401页。

平阳秦声自然也是秦腔东路一派同州梆子。

河南、山东则有陇西梆子腔在活动。成书于乾隆四十一年（1776年）的长篇小说《歧路灯》里，几次提到“陇西梆子腔”（或称“陇州腔”）。例如第九十五回写到河南开封的戏班，其中就有一个“陇西梆子腔”的班子。又第七十七回写山东历城县有一个“快头儿”：“那快头儿是得时衙役，也招架两班戏。一班山东弦子戏，一班陇西梆子腔。”上述两处都是正式的陕西梆子腔，戏班有可能是从陕西过来的。而在第六十三回还讲到，开封市民有一个自己组织的锣鼓社，也唱陇州腔。书中是这样写的：“本街上有一道朝南顶武当山的锣鼓社，他们如今生、旦、净、丑、副、末脚都学会出场儿。”后面还写到他们在谭宅丧事里演出陇州腔《瓦岗寨》。这个锣鼓社是一个民间宗教社团组织，每年要组织一次去道家圣地湖北武当山朝贡，在平时日子里就聚在一起学戏。他们偏偏选择了来自陕西的梆子腔，正反映出梆子在当时已经产生了不可低估的影响。

秦腔在康熙年间还进入北京。刘献廷（顺治五年至康熙三十四年，即1648～1695年人）《广阳杂记》曰：“秦优新声，名乱弹者，其声甚散而哀。”“广阳”即指北京。这是秦腔进入北京的初次记载，所以称之为“秦优新声”。康熙四十八年（1709年）魏荔彤《京路杂兴三十律》诗里有一首咏及北京的秦腔，他说：

> 夜来花底沐香膏，过市招摇裘马豪。
> 学得秦声新依笛，妆如越女竞投桃。

诗里有注说：“近日京中名班皆能梆子腔。”从中可以知道，当时北京还以能唱秦腔为时髦，各大名班都竞相学之。到乾隆年间李振声写《百戏竹枝词》时，描写北京的诸种表演技艺，已经把秦腔与吴音、弋阳腔、四平腔、乱弹、唱姑娘并提。

秦腔在北京受到欢迎，演出一直继续下去，到乾隆九年（1744年）张漱石《梦中缘》传奇序里还提到："长安（指北京——笔者）之梨园……所好惟秦声、罗、弋，厌听吴骚。闻歌昆曲，辄哄然散去。"秦声打头，与罗罗腔、弋阳腔一起擅场。从这两则记载看，人们常说的乾隆四十五年（1780年）蜀伶魏长生才把秦腔带入京城是不正确的。魏氏只是以改革了的秦腔赢得更大成功，从而引起人们对秦腔的普遍注意而已（见后）。

至少在乾隆以前，秦腔在北方已传遍了山西、河北、河南、山东。乾隆年间严长明《秦云撷英小谱》云："秦腔自唐、宋、元、明以来，音皆如此。后复间以弦索。至于燕京及齐、晋、中州，音虽递改，不过即本土所近者少变之。"这段话，前面说秦声来源之古，接着说秦腔是秦声配以弦索乐器而形成的，然后就提到了秦腔在北方的流变。在乾隆年间流入北京、齐、晋、中州的秦腔，已经是声调递改，按照各地方音而做出变化。形成这种变化需要一定的时间过程，因此秦腔传遍山西、河北、河南、山东应该是在乾隆以前的事。后来在这些地区形成的山西各路梆子、河南梆子、山东梆子以及淮北梆子，即渊源于此。

乾隆三十九年（1774年）四川秦腔艺人魏长生首次入京①。当时北京剧坛为京腔统治，"六大名班，九门轮转"②，炎炎之势，炙手可热。北京一直有秦腔演唱，京班中也有唱秦腔的，因此魏长生未能引起人们的注意。但他这次进京，了解了北京剧坛的行情，掌握了都市观众的好恶，因而返川之后，对秦腔极意揣

① ［清］昭梿《啸亭杂录》卷八说魏长生"甲午夏入都"，小铁笛道人《日下看花记》（嘉庆八年，即1803年自序）也说"长生于乾隆甲午后始至都"，甲午为乾隆三十九年。

② ［清］杨静亭：《都门纪略·都门杂记·词场序》。

摩，致力革新，五年之后带着他创造的秦腔新声再次进京[①]。这一次他踌躇满志，充满自信。据说他找到当时很不景气的双庆部，对班里人说："使我入班两月而不与诸君增价者，甘受罚无悔。"[②] 这个双庆部，可能就是京中的秦腔班，已经站不稳脚跟。果然，魏长生以《滚楼》一剧，一举成功，"名动京城，观者日至千余"，"士大夫亦为心醉"[③]。"凡王公贵位，以至词垣粉署，无不倾掷缠头数千百。一时不得识交魏三（魏长生排行第三——笔者）者，无以为人。"[④] 以致造成了原来的京腔六大名班"几无人过问，或至散去"[⑤]。而"庚、辛之际（乾隆四十五、四十六年，即1780年、1781年），征歌舞者无不以双庆部为第一也"[⑥]。

说魏长生研磨了秦声新腔，文献里有显露。写于乾隆五十年（1785年）魏长生二次入京成名后的吴长元《燕兰小谱》说："蜀伶新出琴腔，即甘肃调，名西秦腔。其器不用笙、笛，以胡琴为主，月琴副之。工尺咿唔如话，且色之无歌喉者，每借以藏拙焉。"这种"琴腔"，应该就是魏长生带来的改革秦腔，其中与旧式秦腔最大的不同点，就是添加了拉弦乐器胡琴。胡琴出现于秦腔里，这是第一次见于记载。胡琴为唱腔伴奏的效果，与弹拨乐器大不一样，它能用弓随着人声唱腔自由滑动、托腔、裹腔贴切灵活。所以吴长元说它"工尺咿唔如话"，并且能够为嗓子不

① [清] 吴长元《燕兰小谱》卷五云："己亥岁随人入都。"《花间笑语》所载相同。己亥为乾隆四十四年（1779年）。又魏长生进京的时间和次数，史载纷见，互相牴牾。周传家据史料分析，认为魏长生于乾隆三十九年初次进京，返乡后锐意革新，创出琴腔，于四十四年又二次进京，一举唱红。极有见地（周传家：《魏长生论》，《戏曲研究》第21辑）。此从周说。

② [清] 吴长元：《燕兰小谱》卷五。

③ [清] 吴长元：《燕兰小谱》卷五、卷三。

④ [清] 昭梿：《啸亭杂录》卷八。

⑤ [清]吴长元：《燕兰小谱》卷三。

⑥ [清]吴长元：《燕兰小谱》卷五。

好的演员遮丑。

但秦腔用胡琴伴奏并不是魏长生的发明，他只是吸收了当时陕西秦腔西派——陇州派、醴泉派的长处。至今醴泉腔传人——渭北阿宫腔伴奏，仍然是以胡琴为主，月琴副之，就是一个例证。至于醴泉派何时吸收了胡琴，就不可考了。但有一点是可以肯定的：醴泉派艺人自然是从当地民间弦索曲调吸收来伴奏乐器和方法的，如今天在陕西西部还可看到的民间古老弦索曲调弦板腔，仍是用二股弦（胡琴）拉奏的。这就是为什么吴长元仍然要称蜀地新出的“琴腔”为甘肃调、为西秦腔的原因。①

其实称琴腔为“新出”，也只是在北京一地而已，其着眼点是北京旧有的秦腔是不用胡琴伴奏的，而有胡琴伴奏的胡琴新声，早已顺着汉水、长江传到了湖北、安徽等地，并与当地的曲调相结合而形成了一种新的腔调——胡琴腔（又名二黄腔），并早于魏长生二次入京之前，已经见于乾隆四十年（1775 年）李调元《剧话》卷上的记载。李调元是在四川写成这本书的，他说胡琴腔是“今世盛传其音”，或许其时已经流入四川，那么魏长生还有可能受到二黄腔的影响了。

真正属于魏长生自己的创造，倒在其他方面。他针对京都市民的欣赏心理，在剧目上“不专用旧本”②，而多选一些生旦调笑、男女私情的戏；在声腔上多选秦腔呜呜低回的一路；在表演上注重细腻的做工，旦角曲尽风情媚态；在妆扮上则利用他发明

① 魏长生与西派秦腔的关系，还可以从剧目继承性上看出来。魏长生饮誉的成名剧目《滚楼》（一名《双婚记》），今天就只见到西府秦腔与秦腔南路的汉调桄桄有存本。欧阳予倩也认为：“乾隆年间四川花旦魏长生带到北京的西秦腔，可能是陕西的西路梆子，是起于甘肃的腔调。”（《中国戏曲研究资料初辑·序》，艺术出版社 1956 年版）又据说魏长生年青时学艺于大荔，那么他与东路秦腔的关系也很深。

② ［清］赵翼：《檐曝杂记》“梨园色艺”条。

的踩跷、梳水头来增添旦角颜貌和身段、步态的妍丽婀娜。再加上用胡琴伴奏，其声靡靡传情。总之，变粗犷、质朴的“靠山吼”之类的秦腔，为油头粉脸、淫亵妖冶的秦腔。所以当时论者多以浪荡淫靡来评价魏氏一派的演出。魏氏淫艳浮靡的风格在北京舞台一出现，马上迎合了当时市井狎旦调花的口味，遂至风行。清人杨静亭《都门纪略·都门杂记·词场序》说到这个原因：“至嘉庆年，盛尚秦腔，尽系桑间濮上之音。而随唱胡琴，善于传情，最足动人倾听。”清人昭梿《啸亭杂录》卷八“魏长生”条则是这样评论的：“时京中盛行弋腔，诸士大夫厌其嚣杂，殊乏声色之娱。长生因之变为秦腔，词虽鄙猥，然其繁音促节，呜呜动人。兼之演诸淫亵之状，皆人所罕见者。故名动京师。”

魏长生在北京还带出了一批秦腔演员，如《燕兰小谱》所载有杨五儿、陈银儿、蒋四儿等人。当时北京很多艺人原籍出于四川，可能都是在魏长生盛后随之而来的，如彭万官、陈金官、于三元、王升官、杨四儿、张兰官、曹珪官、马九儿等皆是①。从这个名单，也可以反映出四川秦腔在北京曾经一度极其兴盛。

魏长生秦腔轰动了京师，但也触动了礼教禁忌，于是在乾隆五十年（1785 年），清廷下令禁演秦腔②。几年以后，魏长生就离开北京，到扬州去了。

四川秦腔外，山陕梆子艺人也不断进京演出。在乾隆六十年（1795 年）成书的《消寒新咏》卷四里，问津渔者曾经提到当时一个山陕戏班双和部，并说其中小旦安崇官，格外被山、陕客人推许。他说：

---

① 参见［清］吴长元《燕兰小谱》卷二、卷三。

② 《钦定大清会典事例》：“乾隆五十年议准，嗣后城外戏班，交步军统领五城出示禁止。现在本班戏子，概令改昆、弋两腔，如不愿者，听其自谋生理。倘于怙恶不遵者，交该衙门查拿惩治，递解回籍。”

安崇官，陕西人，双和部小旦也。其技艺何若，余固未经多见。第询之西人，则莫不赞赏，谓双和部当以崇儿为最。一日偶于友人寓所，有客某，西人也，余即举崇官为问。客盛称之，谓其体态端雅，若无娇容，然每当登场演剧，则尤云殢雨，靡不入神，固双和部表表出色者也。噫，公好所在，谅属不诬。惜余非知音，不能遽下定评。因即所闻，而纪以诗。

问津渔者自己说他“雅爱昆曲，不喜乱弹腔”，因此对昆腔之外的声腔较少留意。但双和部安崇官名声籍籍，时时传入他的耳朵里，使他不免留心，专意询问，所得到的是众口一词的赞赏，所谓“公好所在，谅属不诬”。因此他专门记下一笔，并且还写有七言绝句四首咏之。

北京崇文门外精忠庙乾隆五十年（1785 年）《重修喜神祖师庙碑志》，录有参与立碑的 36 个戏班名称，为首就是双和部。唱山陕梆子的双和部，当时在北京还是名声赫赫的。

从上述事实里，可以得出当时北京也是山陕梆子活动区域的结论。只是它没有像魏氏秦腔那么风行，观众主要还是山、陕人而已。

秦腔在北京虽一度遭禁，但嘉庆年间北京剧场仍活跃着一批梆子腔戏班。嘉庆十五年（1810 年）成书的《听春新咏》将它们列为“西部”，计有大顺宁、景和、双和等班。出色艺伶有王双保、金庆儿、赵翠林、小四喜、福寿、采林、德林、三元、秀官、双凤、小喜、甲寅、姚翠官等人。他们常演的，仍是魏长生的拿手剧目，如《胭脂》、《背娃》、《闯山》等。

魏长生到扬州，又掀起另一场秦腔热潮。扬州缙绅当时对他“演戏一出，赠以千金”。一次，他“泛舟湖上，一时闻风，妓舸

尽出，画桨相击，溪水乱香"①。他在扬州享名如此之高，引得艺伶子弟纷纷效法其技艺，就不足为奇了。清人沈起凤《谐铎·南部》说："吴中乐部……自西蜀韦（魏）三来吴，淫声妖态，阑于歌台。乱弹部靡然效之，而昆班子弟，亦有背师而学者，以至渐染。"这就进一步扩大了秦腔的影响。

扬州以后，魏长生又到了苏州，后转道回到四川。十三年后，重新入都，还带了一个徒弟刘朗玉。最后于嘉庆七年（1802年），卒于旅邸，时年五十有九。②

第三节　高腔

明代万历年间曾横行一世的各种南曲单腔变体，到了明末清初时，很多已经不见于文献记载，所见惟有昆山腔、弋阳腔以及四平腔而已。其他腔调都像流星划过夜空一样一瞬即逝了。仔细分析起来，情况又有不同。例如青阳腔，实际上还一直存在，只不过后来一般呼之为"清戏"，改了名字，而且已经变成了各地的土戏，不再受到文人的注意，光芒为后起的诸多腔调所掩而已。那么还有其他一些在万历中期风行过的腔调呢？如太平腔、石台腔、义乌腔、乐平腔等。事实是，这些诸多的南曲变体，因为血缘相近，在长期流传和互相影响的过程中逐渐同化了。后来因为秦腔、弦索等具有鲜明北方特点的声腔崛起，这些同化了的南曲变体声腔，就混合为与之对立的单一声腔了，而以"高腔"统领之。因此清代人所说的"高腔"，已经是指这诸多南曲变体（昆山腔除外）的合体了。

在由诸多南曲变体混合而成的高腔系统里，弋阳腔是最为强

① ［清］李斗：《扬州画舫录》卷五"新城北录下"。

② 参见［清］昭梿《啸亭杂录》卷八等。

大的一支，因此人们常常把高腔说成是弋阳腔。如李调元在《剧话》卷上说："弋腔始弋阳，即今高腔，所唱皆南曲。又谓秧腔，'秧'即'弋'之转声。京谓京腔，粤俗谓之高腔，楚、蜀之间谓之清戏。向无曲谱，只沿土俗，以一人唱而众合之。亦有紧板、慢板。"从这段文字里我们可以揣测，"高腔"的名称大概是广东人先叫起来的。另外我们看他说到楚、蜀之间的清戏，其实是青阳腔的后裔，就可以明白时人所说"高腔"，是包括了弋阳腔、青阳腔以及其他一切不用弦索乐器伴奏，只用人声帮和的南曲单腔变体。

高腔的得名，大概是因为与南曲变体的另一派——昆山腔相比，它的唱腔比较高亢直劲，所以清人震钧《天咫偶闻》说："国初最尚昆腔戏，至嘉庆中犹然。后乃盛行弋腔，俗呼'高腔'，仍昆腔之辞，变其音节耳。内城尤尚之，谓之'得胜歌'。相传国初出征，得胜归来，于马上歌之，以代凯歌。"凯歌旋律雄壮嘹亮，用弋阳腔可以唱作凯歌，可以窥见它高亢的特点。至于李振声《百戏竹枝词》中就直接说出："吴音，俗名昆腔，又名低腔，以其低于弋阳也。""弋阳腔，俗名高腔，视昆调甚高也。金鼓喧阗，一唱众和。"

弋阳腔在北京的一支，由于长期在都市舞台上演出，逐渐吸收昆山腔的成分，慢慢走上雅化的道路，终于连名字也改变了，称为"京腔"。康熙时刘廷玑《在园杂志》首先提到弋阳腔"近今"变为京腔。上引《雨村曲话》也提到弋腔"在京谓京腔"。严长明《秦云撷英小谱》也说："高腔至京师为京腔。"《钵中莲》里就有"京腔"曲牌一支，可见明末时这个名称已经出现。

康熙二十三年（1684年），王正祥有感于昆山腔有文人为之作曲谱，而弋阳腔无谱，于是为弋阳腔"较羽论商"、"定板核腔"，撰成《新定十二律京腔谱》一本而付刊。他在此书"总论"里，正好说到改弋阳腔之名为京腔的原因。现引在下面：

> 弋腔之名何本乎？因起自江右弋阳县，故存此名，犹昆腔之起于江右之昆山县也。但弋阳旧时宗派浅陋猥琐，有识者已经改变久矣。即如江、浙间所唱弋腔，何尝有弋腔旧习，况盛行于京都者，更为润色其腔，又与弋阳迥异。予又不满其腔板之无准绳也，故定为十二律，以为曲体唱法之范围，亦窃拟如正乐者之雅颂，各得其所云耳，况乎集众美而归大成，出新裁而辟鄙俗，则又如制锦者之必求其华赡也，尚安得谓之弋腔哉？今应题之曰京腔谱，以寓端本行化之一意，亦以见大异于世俗之弋腔者。

王氏指出，京城上演的弋阳腔与江、浙间流行的弋阳腔风格“迥异”，这是变其称呼为京腔的原因，当然还有他没说的，即弋阳腔在北京的兴盛远远超过了昆山腔，所以才得以获得京腔的称谓。不过王正祥把自己的功劳夸大了，说是自己为弋阳腔增添了“华赡”，因此使之足以称做京腔了，这是文人自我捧台的把戏。

乾隆年间编辑的剧本集《缀白裘》里的曲调名称，既有“高腔”，又有“京腔”，也说明京腔确实有了自己独自的风格。

弋阳腔能够在北方站住脚跟，有其语音方面的原因。弋阳腔本产自江西弋阳县，虽与吴语方言区邻界，但却属于赣语系统，处于北方话和北方话传入江西形成的客家话之间，与北方语音有着天然的联系。（一些产生在皖南的南曲变体，虽更接近吴语，但也只是处于半吴语区，不像昆山、海盐纯属吴语。）弋阳腔之所以能够“错用乡语”，与其语言基础可北可南有关。当它在北方流行时，就更多地吸收了北方方言。这时北方的弦索调、秦腔还都未起，而北曲杂剧却已经衰落了，因此弋阳腔反被目之为北方的声腔了。前面引过阮大铖为清军头目演唱弋阳腔的材料，清

军将领为北人，听昆曲听不懂，但听弋阳腔就听懂了，也可以从中看出弋阳腔的语音性质。又如清人徐大椿在《乐府传声》里说："北曲之西腔、高腔、梆子、乱弹等腔，此乃别派，不在北曲之列。"他论述的着眼点是金、元北曲，所以把高腔（弋阳腔）划入北曲之别派。但反过来看，他已经把弋阳腔视为北曲了。

弋阳腔这种语音特点，使它具备了一些独异的长处，既能够改唱昆曲剧本，又能搬演古本北曲杂剧。这两方面的特长，都有见于明、清记载。前者如清代朱彝尊《静志居诗话》说："传奇家曲，别本弋阳子弟可以改调歌之，惟《浣纱》不能。"他的意思是，所有文人为昆山腔填写的传奇剧本，弋阳子弟都可以拿过来改为弋阳调演唱，只有《浣纱记》一种，因为昆腔格律太严，弋阳腔唱不了。其实早在万历年间，《浣纱记》已经被昆曲之外的其他南曲声腔加滚演唱了。如成书于万历三十八年（1610年）的《时兴滚调歌令玉谷调簧》里，就选有《浣纱记》"吴王游湖"、"姑苏玩赏"二出（后者仅有目录，正文原缺），这是一个证明。这里加滚演唱的《浣纱记》本子，可能就是弋阳腔的演出本，或者是其他有滚唱的南曲声腔的本子。但别腔可以唱，弋阳腔也是可以唱的。又如震钧说弋阳腔是"仍昆腔之辞，变其音节耳"，意思相同。

后者如李渔《闲情偶记》卷二"音律第三"说，在清初时，弋阳、四平腔还可以按照原本演出元代王实甫名剧《西厢记》，而昆腔却不能。他是这样说的：

> 文字之佳，音律之妙，未有过于《北西厢》者。自南本一出，遂变极佳者为极不佳，极妙者为极不妙。推其初意，亦有可原。不过因北本为词曲之豪，人人赞羡，但可被之管弦，不便奏诸场上，但宜于弋阳、四平等俗优，不便强施于昆调，以系北曲而非南曲也。兹请

先言其故。北曲一折止隶一人，虽有数人在场，其曲止出一口，从无互歌叠咏之事。弋阳、四平等腔，字多音少，一泻而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。故演《北西厢》甚易。昆调悠长，一字可抵数字，每唱一曲，又必一人始之，一人终之，无可助一臂者。以长江大河之全曲，而专责一人，即有铜喉铁齿，其能胜此重任乎?……予生平最恶弋阳、四平等剧，见则趋而避之。但闻其搬演《西厢》，则乐观恐后，何也?以其腔调虽恶，而曲文未改，仍是完全不破之《西厢》，非改头换面、折手跛足之《西厢》也。



图 5　清顺治古潭书肆刊《弋阳雅调》书影

北曲杂剧是唱长篇套曲，而由一人主唱。如果用昆腔来唱，因拖腔太长，字少音多，一个人唱就会把演员唱垮。而弋阳、四平腔，一方面字多音少，在这一点上接近北曲，另一方面又常常一人领唱，众人帮和，当众人和唱时，主唱者就可以偷闲休息。所以昆腔不能唱原本《西厢》，只能唱明代李日华改编的《南西厢》，但弋阳、四平腔却可以唱《北西厢》全本。这就是有嗜古癖的李渔为什么既讨厌弋阳、四平腔，而又称赞它们的地方。其实还有一点李渔没有说：弋阳腔的腔调与北曲的距离也比昆腔近。我们只要看明代陈与郊《义犬记》杂剧里演戏中戏，串了一

出弋阳腔《葫芦先生》就可以知道了。

于是，弋阳腔在剧目内容方面，能够有比昆腔更加广阔的范围，这使它得以在京城立稳脚跟，到了乾隆年间，竟然成为独霸京坛的剧种。清代杨静亭《都门纪略·都门杂记·词场序》说："我朝开国伊始，都人尽尚京腔。延及乾隆年，六大名班，九门轮转，称极盛焉。"京腔六大名班在北京占领舞台，交互演出，大有气使颐指其他声腔的气势。

京腔六大名班的名字，今天已不能确切知道。见于文献记载而可信的，只有下述四个：一、宜庆班，二、萃庆班，三、集庆班，四、王府班。

清代李斗《扬州画舫录》卷五"新城北录下"说："京腔本以宜庆、萃庆、集庆为上。自四川魏长生以秦腔入京师，色艺盖于宜庆、萃庆、集庆之上，于是京腔效之，京、秦不分。"李斗确切指明了宜庆、萃庆、集庆三班是京腔班。它们既然在乾隆三十九年（1774 年）魏长生进京以前称雄于京师，自然应该是上面六大名班里的成员。道光二十九年（1849 年）李有光撰《乡言解颐》卷三谈京城优伶，曾说到："时则有若宜庆、萃庆，昆、弋间以乱弹；言府言官（自注：京班半隶王府，谓之官腔，又曰高腔），节奏异乎淫曼。"也至少印证了宜庆班、萃庆班属于高腔。

清乾隆进士戴璐《藤荫杂记》说："京腔六大名班，盛行已久，戊戌、己亥时，尤兴王府新班。"① 戊戌、己亥时，即乾隆四十三、四十四年（1778 年、1779 年），这时王府新班的影响已经超过宜庆等三班之上，跃居为第一。王府戏班有强大的经济实力，这是不用说的，它能够在戏衣、行头、舞台装饰上夺得头等，在征聘出色艺人方面也自有其令人称羡的地方。王府戏班还

① ［清］吴长元《燕兰小谱》卷五称之为"王府大部"。

有强大的政治力量，这一点从戴璐《藤荫杂记》里记载的佚事充分表现出来：一次，湖北、江西两省在京同僚设宴，请了王府戏班去演戏助兴。戏班到后很久，坐角迟迟才来。侍郎鲁赞元责骂他，那位生角想是心里生愤，“出言不逊”，于是鲁赞元大怒，打他一个耳光。谁想几天以后，我们这位鲁侍郎就被罢了官，理由是失了官员的身份和面子。

王府新班能够跃居头名，得力于王府的威势[①]。但这件事一出，却又使它走向了反面。缙绅官僚们互相告诫，谁也不敢再请王府新班，这使它生意锐减。接着魏长生秦腔入京，市风转变，六大名班伶人竟至失业，王府新班也就从此一蹶不振了。

上海文瑞楼石印本《雨村诗话》卷十过录《燕兰小谱》“魏长生”条，与原文稍有不同。其中提到魏氏兴后，“京中王府、萃庆、大成、裕庆、馀庆、保合六大部，几无人过问。”有人据此认为京腔六大名班应该就是这里提到的六个戏班[②]。这与上述有所不同，没有宜庆、集庆而多出大成、裕庆、馀庆、保合。但这条资料颇不可靠。

首先，宜庆班在李斗、李有光两种著述里都被作为京腔打头戏班，似乎不应该忽视。另外还可再举出一条资料作为补证。《消寒新咏》卷四问津渔者说：“廿年前，京中有六大班之名，宜庆其一。余初至京，同乡为余语，第诧焉，而不敢置喙。后往观其剧，规模科白，俱不从梨园旧部中得来，一味喧呶而已。且人多面目黧黑，丑恶可怖，犹以花粉饰其妆而不知愧。”他也明确指出宜庆为六大班之一。从《消寒新咏》成书的乾隆六十年（1795年）上推二十年，到乾隆四十年（1775年），正是魏长生

① 从上文所引《乡言解颐》一段文字的注文看，似乎宜庆、萃庆也与王府有瓜葛，但实际上李有光只是指出“京班半隶王府”这样一个事实，并没有确指宜庆、萃庆属于王府戏班。

② 参见苏子裕《京腔六大班子初探》，《戏剧学习》1985年第2期。

进京前六大名班称盛的时期。六大名班败后，宜庆景况日下，在乾隆末期问津渔者的笔下，已经成了一副潦倒破落的面目，这倒是令人惋惜的。

其次，《雨村曲话》提到的大成、裕庆、馀庆、保合几个戏班，不一定是京腔班。如大成班有名艺人陈天保，就是唱昆曲的。《燕兰小谱》卷五评论他说："友人言，苏伶天保儿，姓陈氏，常熟人，在大成部。色艺精妙，大胜今日魏、陈诸郎，即《拐磨》一剧，非长生所能仿佛也。"大成班既然主角陈天保是苏伶，就不一定是京腔班了。又如馀庆班，其旦角戈蕙官、陈金官、刘平泰、张兰官、史章官（以上见《燕兰小谱》）、双贵官、陈贯官（以上见《消寒新咏》）等，多是四川籍，擅长剧目也多是秦腔。问津渔者说它"十年前名著一时"，正是借魏长生之势而兴起的戏班，决不会在濒临倒闭的六大名班之数。至于保合班，《燕兰小谱》已标明为昆曲班，就不需要再讨论了。

因此，在没有得到更多资料证实以前，这里先采取保守态度，不贸然引《雨村诗话》为据。倒是《消寒新咏》里所提到的另外一条资料，应该引起重视。《消寒新咏》卷四有署名问津渔者所作的一节文字说道："广庆部小旦芳官，今改入九庆部。余有友人爱京腔者，邀予往观。询何部，则曰：'新出广庆。'……洵京腔花旦中翘楚者也。余初拟为南人，及扣茶博士，则固北地人，名芳官。"芳官为京腔花旦，北方人，先在广庆部，后又改入九庆部。那么这两个戏班是否就是京腔六大名班里其余的两个呢？录在此处，以待它证。

京腔六大名班在乾隆年间曾经出现十三位著名艺人，被时人誉之为"十三绝"。他们是：霍六、王三秃子、开泰、才官、沙四、赵五、虎张、恒大头、卢老、李老公、陈丑子、王顺、连喜。当时北京前门外廊房头条西门内的"诚一斋"扇庄，曾请名笔贺世魁，按照戏场装束为他们画像，制成匾额系挂于大门之

上。绘像生动传神，参观者络绎不绝。①

几十年后的道光年间，在秦腔、二黄的排挤下，京腔气数已去，但还有人对之眷恋萦怀。这就是上面提到的，著《乡言解颐》的李有光。他在书里说了京腔为官腔的一番话以后，也承认“无奈曲高和寡，六十年渐少知音；人往风微，寻常辈难为嗣响。”但又一口气列举了一长串京腔艺人的姓名及其演技，如说：

> 若檀王者，庶几续霍六之香火，一旦冷似炉灰；关安子，可以继萧四之开斋，此际空馀肉粥。大头冠唱《油葫芦》，两桶酒容易吸干；铭德子当《货郎儿》，八条绳几乎喝断。嘟噜胡，馅儿饼，人以声传；秃大汉，胖三妞，技因形肖。长城下哭来宝带，王七与毛四擅长；破窑中书内黄金，邢二与仓儿继美。一息犹存不少懈，可怜郝五、陈三；两人努力可相当的是邵三、赵五。柴官儿、长套儿，气魄沉雄；三丁儿、马七儿，喉咙响亮。闻当年李贵官、韦三旦，品题声价，曾空冀北之群；迄今老联喜、常二格，冷澹风情，犹是溧阳之马。黎面目难邀顾盼，老排场不合时宜。几人尚在，一部仅存。②

洋洋洒洒一篇文字，二十六人被排比了进去。从名单里我们可以看到，属于京腔十三绝的赵五、联（连）喜，还一直在舞台上演出到了此时，但已经是人老面皱，难以维系排场了，不过京腔还有一个戏班在坚持。

弋阳腔清前期在北方的足迹，还见于个别记载。如乾隆五年

① 参见［清］杨静亭《都门纪略·都门杂记·词场序》。
② ［清］李有光《乡言解颐》卷三“人部·优伶”。

(1740 年)到任的河南洛宁县知县单履咸，在当地作有《洛宁竹枝词》十首，其中之十为：

有祷何须问药方，神驱二竖出膏肓。
白羊赤鲤继横列，击柝敲钲献弋阳。①

这是当地祭神时演出弋阳腔的描写。洛宁县地处豫西山区，可见当时弋阳腔在这一带的偏僻乡壤里还保存着。约在康熙三十五年(1696 年)，江西人傅涵路过江西上饶县，也看到弋阳腔的演出。他的《竹词》诗里有句曰："弋阳声调太分明，听去吴音点拍轻。"

乾隆年间高腔在南方一路的活动，除李斗《扬州画舫录》卷五"新城北录下"提到，扬州高腔戏班是从弋阳县来的以外，还见于乾隆四十六年(1781 年)清廷文献。如江西巡抚郝硕奏文称："查江西昆腔甚少，民间演唱有高腔、梆子腔、乱弹等项名目。其高腔又名弋阳腔。臣查检弋阳县旧志，有弋阳腔之名，恐该地或有流传剧本，令该县留心查察。随据禀称：弋阳腔之名始于何时，无凭稽考。现今所唱，即系高腔，并无别有弋阳词曲。"② 从这段文字看，当时即使在弋阳县，弋阳腔的名字也已经被高腔所取代，本地人竟然不知道弋阳腔之所出了。

今天见到《缀白裘》第十一集里，收有高腔剧目一出：《借靴》。另外在其他戏出里也时而见到以"高腔"标名的曲牌。

高腔的音乐成分，广泛保存在后世南方的众多剧种里。如浙江松阳高腔、醒感戏高腔、瑞安高腔以及金华戏里的高腔、诸暨乱弹里的高腔等；江西赣剧高腔、九江高腔以及盱河戏高腔、东河戏高腔、西河戏高腔、袁河戏高腔、抚河戏高腔、瑞河戏高

① 见民国四年(1915 年)重修《洛宁县志》引。
② 引自《史料旬刊》第 22 辑，商务出版社 1931 年版。

腔、吉安戏高腔等；湖南湘剧高腔、祁剧高腔、常德汉剧高腔、衡阳湘剧高腔、巴陵戏高腔、辰和戏高腔、湘西苗剧高腔等；湖北高腔、荆州花鼓高腔；四川川剧高腔；安徽岳西高腔、目连高腔、傩戏高腔等。北方也有河北高阳高腔，山东蓝关戏高腔等。这是一串长长的名字，是当年除昆曲外的南曲变体——后来的高腔所遗留下来的历史痕迹。

第四节 昆腔

昆山腔在明代万历年间取得了正宗的官腔地位，一时文人又是为它制订曲谱，又是为它创作传奇，官场逢迎用它，画堂娱宾用它，很快便风靡了中国广大的地域。明末清初两大戏曲都市北京和扬州，昆曲独占魁首不说，长江南北各个省份也都踏遍了昆曲的足迹。由于昆曲的历史已有许多专门著述论及，这里不再罗唣，只举一些似乎还不太被人注意到的例子，来看昆山腔在当时的影响。

前有雍正十一年（1733 年）松陵李元龙序的录天先生《粤游纪程》手稿里说："广州题扇桥，为梨园之薮，女优颇众，歌价倍于男优。桂村有独秀班，为元藩台所品题，能昆腔苏白，与吴优相若。此外俱属广腔，一唱众和，蛮音杂陈，凡演一出，必闹锣鼓良久，再为登场。"这是清初广州传唱昆山腔的情况。

广东明代后期即是昆山腔的流播地区，因而当地人能唱昆曲已不甚稀奇。再看湖南与湖北西部边界处的情况：清人顾彩《容美记游》写他曾在湘、鄂西一带的容美宣慰司听女优唱昆曲，说她们"初学吴腔，终带楚调"。

顺治、康熙年间人刘献廷《广阳杂记》说，他在湖南衡阳被人"舟以优觞款予，剧演《玉连环》。楚人强作吴歈，丑拙至不可忍"。湖南人唱昆曲，发音终是不准。

再如诗人赵翼离开贵阳时，当地一批小官僚设宴与他饯别，一起看昆班演《邯郸记》、《琵琶记》。他即席写了许多首诗，其中一首说：

解唱阳关劝别宴，吴赵乐府最堪怜。
一班子弟俱头白，流落天涯卖戏钱。

诗后有自注说："贵阳城中昆班，只此一部，皆年老矣。"① 从诗意及注文看，这一个昆班还是由地道吴中子弟组成的，所以诗人怜念他们年老卖艺，流落他乡。

更远一些，甘肃、宁夏也有昆班演出。中国艺术研究院戏曲研究所资料馆藏有清人《观剧日记》手稿一册，著者失名。内容是日记主人从嘉庆二年（1797 年）正月到三年六月在北京观剧的记录，后面又附有他对过去看过的一些戏出的回忆。其中提到他在乾隆五十九年、六十年（公元 1794 年、1795 年）间在兰州一带，曾看到兰州秀元部演《断桥》、《合钵》，又看到宁夏严三虎子演《西厢记·佳期》。昆山腔的足迹远至西北诸省，其影响不谓不广远了。

再举一个乾隆年间北方民间祭神必请昆班演出的例子，来看昆曲在社会上的地位。我们知道，乾隆年间的扬州昆曲是用来唱堂戏的，只有高朋雅座红氍毹，才是昆曲出场的地方。至于民间敬神献戏，并凑份子看戏，只好聘请本地乱弹班。② 但在北方山西省蒲县，人们有另外的看法。蒲县县城东面三里之遥，有一座柏山，苍松翠柏，丛集其上。山顶东岳庙一座，创自唐代，宋元明清历代都有碑记。其中乾隆十七年（1752 年）碑记称："士人

① ［清］赵翼：《瓯北诗抄·绝句一》。
② 参见［清］李斗《扬州画舫录》卷五"新城北录下"。

每岁于季春廿八日，献乐报赛，相沿已久……至期必聘平郡苏腔，以昭诚敬，以和神人，意至虔也。”乾隆初蒲县应该是同蒲梆子的活动范域，但柏山东岳庙却必请苏腔（昆曲）演出祭神，所谓“以昭诚敬”。这里所说的“平郡苏腔”，指的是山西平阳府（今临汾市）的昆班，也就是孔尚任乾隆年间在平阳看到的昆班。孔尚任当时有《西昆词》咏及其事，诗曰：

> 太行西边尽边声，亦有昆山乐部名。
> 扮作吴儿歌水调，申衙白相不分明。①

从孔尚任的调侃语调里，我们知道这个昆班是“西部昆腔”，已经是由山西人学戏出师后成班的，因此虽然名为唱吴侬软语的水磨调，实际上没有入声字，不押闭口音，已经唱走了声。但即使这样，仍然是当地的官腔，高出本地土戏一头。如果献神演戏，请了本地梆子戏班，则目之为“亵神”。庙里另一块乾隆四十二年（1777年）碑碑文说：“因土戏亵神，谋献苏腔，又虑戏资无出……”这已经是较前碑晚了二十多年以后的情况，到底因为昆腔戏价太高，想维持献神只用昆曲的祖传规矩，已经有些困难了。

乾隆时期，南北民间戏曲声腔蜂起盛传，而作为雅化了的高台艺术的昆山腔，就只有萎缩的份了。尽管在清雍正时，苏州昆班借苏州织造府海某和他在北京的内线——南府景山总管部圣嘉、陈黄在两人的势力，与内廷供奉的昆剧艺人联合起来，暂时巩固了昆班的势力。② 乾隆末，高宗下令禁止乱弹诸腔演出，只准昆、弋班演唱，又助长了昆班的馀力。但以后昆曲也只是气如

---

① ［清］孔尚任：《平阳竹枝词五十首·踏歌词》，《孔尚任诗文集》，中华书局1962年版，第二册第401页。

② 参见刘念兹《苏州老郎庙碑文考释》，《戏曲文物丛考》，中国戏剧出版社1986年版。

游丝了。

小说《歧路灯》里所描写的，正是当时昆曲景况的写照。第二十二回有昆曲戏班主茅拔茹一番诉苦经，他说：

> 这昆腔比不得粗戏，整串二年多，才出的场，腔口还不得稳……谁想小地方写不出价钱来，况且人家不大热合这昆班。我想省城（指河南开封——笔者）是个热闹繁华地方，衙门里少不了正经班子，所以连人带箱运在省城。连昨日林宅共唱了三个戏，还不够箱的脚钱。

这是乾隆年间的事。昆曲尽管身价高，但老百姓不热合，连省城也站不住脚了。另一成书于清中叶的小说《品花宝鉴》，第三回里讲到北京人听戏的嗜好，也有关昆腔，引在这里：

> 春官又对那人道："三老爷是不爱听昆腔，爱听高腔杂耍儿。"那人道："不是我不爱听，我实在听不懂，不晓得唱些什么。高腔倒有滋味儿。不然倒是梆子腔，还听得清楚。

由于方言差异的缘故，昆腔在北方越来越失去了观众。

昆曲在历史上的传播虽然很广，但那主要是士大夫阶层推波助澜、带着昆班到处跑的缘故。从舞台上保存下来的昆曲以及昆腔在各剧种内被吸收的情况来看，它们大致分布在三个地域范围内：其一是浙江，有苏州昆曲、温州昆曲；另外婺剧、诸暨乱弹、瓯剧里也有昆曲的成分；周围还有安徽的徽戏、江西的东河戏、西河戏里有昆曲的痕迹。其二是湖南，有湘昆，另外还有许多剧种里时时见到昆曲的吉光片羽，如湘剧、祁剧、常德汉剧、衡阳湘剧、巴陵戏、辰河戏等。其三是河北、北京，有北方昆

曲、高阳昆曲、献县笛子调等。

认真琢磨一下昆曲留下的三个传代区，很有些值得研究的地方。浙江自不必说，为吴语方言区，是昆曲的基地。北昆则因为北京是大都市，昆曲一定要向那里发展。至于湘昆得以长久保存，则是方音近似的缘故了。

湖南为湘语方言区。古湘语与古吴语有密切的联系，两者交界，彼此影响。只是到了东晋以后，北方人历次南迁，才逐渐被深入江西的客家人所造成的客家方言区切断。但至今两者之间还有很多相同的基本点，例如都保留全浊声母。当然，昆曲在这里语音也有所改变，如康熙时人刘献廷《广阳杂记》里记述他在湖南衡阳观看村优演出昆曲《玉连环》，说是："楚人强作吴歈，丑拙至不可忍。如唱红为横，公为庆，车为登，通为疼之类……使非余久滞衡阳，几乎不辨一字。"但昆曲不借其他外力，而得以在这里长久保存下来，不能不是方言语系有着血缘关系的缘故。

当然除了上述三个地区外，也还有一些剧种里可以找到昆曲的踪影。如四川川剧、广东潮剧等。昆曲毕竟因在历史上曾经达到了舞台艺术方面的极其优美成熟的高度，因而给后起的各种声腔剧种以极其丰富的营养。

第三章 南北复合腔种的形成

清初盛行的“南昆、北弋、东柳、西梆”四大声腔分属南方系统和北方系统的腔系。其中高腔为弋阳腔和其他南曲变体（昆腔除外）的统称，与昆腔都属南方腔系；弦索腔与秦腔则属于北方腔系。当这南、北两种系统的声腔一起在长江沿线自湖北、安徽到江苏一带地区广泛传播时，因为当地恰恰处在南、北方言区的交界地带，对两种腔系的语言基础都有更大的接受可能，因而产生融会交流，从而又繁衍出既带有南、北双重特色，又用弦索乐器伴奏的新的复合声腔来。

第一节 历史条件

当不同的声腔剧种在同一地区共同传播时，它们彼此之间就有可能发生交叉影响，彼此融合。这种情况具体是怎样发生的呢？其最主要的方式，就是演员同时学唱了不同的声腔。

最早的实例可以追溯到元代。北曲传播到南方后，南方一些以前只唱南曲的艺人也习学北曲，因而能同时演唱南、北两种声腔。元代夏庭芝《青楼集》里提到，艺妓芙蓉秀，浙江婺州人，唱南曲能和当时的名乐工金门高之女，南戏名角龙楼景、丹墀秀二人比美，而同时又能演唱北曲杂剧，所以推许她“尤为出类拔

萃"。元代南戏剧本《错立身》、《小孙屠》里都插有北曲曲牌，如果南戏演员只会唱南曲，是无法演出的。明代南曲吸收了北曲的大量营养，北曲消亡后，反而在南曲里还能见到片段北曲。

南曲诸多变体形成后，彼此也有吸收。例如昆山腔剧本里，常常就穿插有一折弋阳腔。[①] 昆山腔既以结构严谨著称，又以曲词高雅自居，在演出时还能允许其他唱腔杂入，那么其他声腔的互相吸收之随意，就更不用说了。

南、北各种声腔兴起后，混唱也常常发生。前面曾详细剖析过的《钵中莲》传奇，就是一个绝好的例子。《钵中莲》还只是偶尔把不同声腔勉强捏凑在一起，图个新鲜。在当时的实际社会演出里，由于观众的审美兴趣不断转移，再加上其他社会的政治的因素，一个艺人要想具备竞争实力，甚至单从糊口着想，也需要学唱不同的声腔。魏长生入京后，京师一时风行秦腔，迫使许多艺人改学秦腔。但当清廷发布禁令，禁演秦腔后，魏长生也不得不加入昆弋班以谋生。[②] 其他众多的秦腔演员，一般来说，也只有改唱其他腔调这一种办法糊口了。

另外，观众的口味不同，也促使艺人向掌握多种声腔的方向发展。例如昆曲本是以典雅雍容为特色的，但场面却过于拖沓冷清，在乾隆以后的北京，已经不能完全掌握观众，于是保和班就加添了武戏进去，以增加热闹与火爆。《燕兰小谱》卷四于"张发官"条提到此事，它是这样说的："昔保和部本昆曲，去年杂演乱弹跌扑等剧，因构苏伶之佳者，分文、武两部。于是梁谿音节，得聆于呕哑嗹浪之间，令人有正始复闻之叹。"这就造成了昆班也演乱弹的局面。更有些土俗小剧种，自己不能独立存在，

① 例如［明］叶宪祖《鸾镵记》第22出"廷献"，清初李玉《占花魁》第23出"巧遇"，孔尚任《桃花扇》续40出"馀韵"。

② 参见［清］吴长元《燕兰小谱》卷三、卷五。

于是彼此结合，共构一台。乾隆末期成书的《歧路灯》第七十八回讲到开封戏班情况，当时有一个“梆罗卷”戏班，就是梆子、罗戏、卷戏三者同台的。

艺人改习它种声腔，每一个人的具体情况有所不同。最常见的是一种腔调出了一个著名艺人，引起众目所归，于是学者纷纷而来。魏长生引起的轰动就是典型例子。清人沈起凤《谐铎·南都》里讲到，魏氏下扬州后，“乱弹部靡然效之，而昆班子弟亦有背师而学者，以至渐染。”焦循《花部农谭》也说到这件事：“自西蜀魏三儿倡为淫哇鄙谑之词，市井中如樊八、郝天秀之辈，转相效法，染及乡隅。”

北京雅部名妓吴秀卿，则是因为偶尔与秦腔艺人住在一起，于是学会了秦腔。吴长元《燕兰小谱》卷四记其事曰：“吴大保，字秀卿，江苏元和人，旦中之‘两头蛮’也。姿容明秀，静中带媚。本习昆曲，与蜀伶彭万官同寓，因兼学乱弹。”当然，说是偶然，其实也并非偶然，一定是魏长生把秦腔的声势掀到了极点，才使吴秀卿倾慕秦腔的。

乾隆年间诸种腔调互相渗透、彼此吸收的情形，在当时南、北腔种交汇的城市——扬州有着鲜明的体现。扬州位于当时南、北交通的主要干线——大运河与扬子江的交叉点，从而使它成为当时全国经济交通的枢纽，而乾隆皇帝六次下江南都经由这里，又使其政治地位跃居前茅。由于扬州这种特殊的位置，南、北诸种声腔戏班纷纷向这里集中。《扬州画舫录》卷五说：“句容有以梆子腔来者，安庆有以二黄调来者，弋阳有以高腔来者，湖广有以罗罗腔来者。”诸多腔种汇聚一堂，造成了声腔交汇的最好条件，于是，一个会唱各种腔调的戏班——春台班就形成了。

扬州有个人物江鹤亭，说春台班不能不先说他。江鹤亭虽然只在家乡仅征得了一个小小的秀才名冠，但在当时扬州却是大大有名，上流社会都乐于与他交往。他家的康山草堂和东园，并称

扬州名胜。他非常热心戏曲，手里掌握有昆曲名班德音班、老江班和另外一个串客班，家里长期供养着清唱名家张九思。魏长生从北京下江南，也是投到他家。江鹤亭第一个看到当地乱弹声腔的实力，出面组织了一个乱弹班，这就是春台班。但这个春台班又不只是唱乱弹声腔的，它广泛吸收各种唱腔，实际上成为一个众腔荟萃的集锦班。《扬州画舫录》卷五说：

> 郡城自江鹤亭征本地乱弹，名春台，为外江班。不能自立门户，乃征聘四方名旦，如苏州杨八官、安庆郝天秀之类。而杨、郝复采长生之秦腔，并京腔中之尤者，如《滚楼》、《抱孩子》、《卖饽饽》、《送枕头》之类。于是春台班合京、秦二腔矣。

春台班既唱乱弹，又唱京腔、秦腔，至少也是一个像“梆罗卷”那样的三合班了。而实际上可能又不止唱这三种声腔，像当时安庆二黄腔已经在扬州走红，郝天秀怎么可能不学唱一些二黄腔呢？而春台班既为扬州名班，其影响力就未可低估，这股众腔合台之风看来一定不小。于是扬州出现樊大那样兼擅多种声腔的演员，如他演《思凡》一剧，始则昆腔，继则梆子、罗罗、弋阳、二簧，无腔不备。看来这已经是一种时代的潮流了。

其中，由于产生于西北边地的秦腔有着极强的音乐个性，因而在它所到之处，如一支劲旅、一场山火，随时随地都把自己的力量显示出来，给中国戏曲注入了强烈的兴奋剂。秦腔本身又有不同的旋律走向，例如秦腔“慢调”大概偏于较为平和的一路，而“犯调”则属于更为激切的一路（详见后述），它们在不同情况下与不同的南方腔调结合，也就形成不同的复合声腔。前者如吹腔系的枞阳腔、襄阳腔，后者如梆子腔系的梆子秧腔，以及两者结合的梆子乱弹腔。当然，此处只是从倾向上概而言之，事实

上这些声腔彼此都是我中有你、你中有我。

同是由秦腔与当地腔种结合，互相又十分接近的复合声腔：枞阳腔与襄阳腔，由于地利上的缘故，彼此之间一直保持着紧密的联系和交流。它们既与秦腔一起，共同向南方和西南地区传播，又在彼此地界上频繁往来。在这个过程里，它们既互相进一步吸收融合，又陆续从更多声腔里吸取养分。更重要的，它们还一直不断地受到秦腔的新的刺激。渐渐地，又从它们的体制里脱胎出新的腔调：二黄和西皮。二黄先出，迅速风靡。西皮后出，与二黄结合为进一层的复合声腔，名为皮黄，遂跃居其他诸种声腔之上，成为至今影响最大的声腔之一。

现在我们来总结一下诸种复合声腔的一个共同特征。由秦腔与南方声腔融会，而在长江中游地区所形成的复合弦索声腔系统，它的支派及其再传声腔，多半都是由两种主要腔调结合而成的。例如秦腔就分为激昂一路，慢调一路。枞阳腔分为拨子和吹腔。襄阳腔则一路来自秦腔，一路来自吹腔。梆子乱弹腔一路源自西秦腔的“二犯”，一路承自吹腔的“三五七”。由襄阳腔演变而成的汉调则分为西皮与二黄两路，而皮黄在北京变成京戏。作为湖广腔成员之一的湘剧也分北路西皮和南路二黄。很明显，复合弦索声腔这种特征，是由其两种来源所造成的。它恰恰成为南、北两大声腔系统交汇的标记，而保存在其传裔里。这些声腔产生在中国南北分界的自然屏障——长江之畔，也充满了象征性的寓意。

第二节 吹腔系统

枞阳腔、襄阳腔与秦腔慢调大体都属于吹腔系统。乾隆年间严长明在《秦云撷英小谱·小惠篇》里说：

> 演剧昉于唐教坊梨园子弟。金元间始有院本……院本之后，演而为曼绰（俗称高腔，在京师者称京腔）、为弦索。曼绰流于南部，一变为弋阳腔，再变为海盐腔，至明万历后，梁伯龙、魏良辅出，始变为昆山腔。弦索流于北部，安徽人歌之为枞阳腔（今名石牌腔，俗名吹腔），湖广人歌之为襄阳腔（今谓之湖广腔），陕西人歌之为秦腔。秦腔自唐、宋、元、明以来音皆如此，后复间以弦索。至于燕京及齐、晋、中州，音虽递改，不过即本土所近者少变之。是秦声与昆曲体固同也……
>
> 秦声兼用竹木，俗称梆子。竹用篔筜，木用枣。所以用竹木者，以秦多商声。

从表面看，严长明这番话显得语无伦次、牵扯比附，但仔细品味一番，却是有道理的。严长明是站在当时的剧坛上，统观南北戏曲发展大势，而做出这种分析的。



图 6　吹腔戏《打樱桃》，清代山东潍县年画

要正确理解这段话，其中有两个难点。第一是“曼绰”，似乎不明何意。其实“曼绰”即指用拍板节拍的南曲而言。“曼绰”由“绰板”而来，“绰板”即是拍板。严长明自己讲到：“昆曲止有绰板”，“绰板声细，仅用以定眼也”。其中“绰板”即是指拍板。“曼绰”，轻拍慢板之谓也。“曼绰”既然指南曲，严长明所说的南曲

流传于南方，一变为弋阳腔，再变为海盐腔，不是条理很清晰吗？

第二是"弦索"。如果把它理解为金、元弦索北曲，当然解不通。但如果知道严长明所说的是清代初期长江中游地区，在秦腔与南曲交融的基础上所形成的新的复合弦索声腔系统，就很容易理解了。

其实把枞阳腔、襄阳腔与秦腔并提，共视为北部的弦索声腔系统，这也不是严长明的独创。乾隆五十年（1785年）中榜眼的长州武进人洪亮吉《卷施阁文集》里有一篇骈体《七拓》就曾咏及："北部则枞阳、襄阳、秦声继作，芟除笙笛，声出于肉。枣木内实，篔筜中凿（今时称梆子腔，竹用篔筜，木用枣）。啄木声碎，官蛙阁阁。声则平调、侧调，艺则东郭、西郭（东郭、西郭见孙明经星衍《芍药》本事诗）。"简直如出一辙。

那么，在乾隆年间是否有过一段枞阳腔、襄阳腔、秦腔并行的事实呢？人们恰在清朝政府当时的禁令里找到了肯定的答案。乾隆四十五年（1780年）十一月二十八日，清高宗弘历曾下了一道谕旨，要求有关部门查禁那些有涉民族关系的戏曲剧本。于是许多差臣被派出去到各地秘密搜访，很快就有了回音。两淮监政伊阿令在给弘历的奏折里提到："再查昆腔之外，尚有石牌腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等项，江、广、闽、浙、四川、云贵等省皆所盛行。"[①] 江西巡抚郝硕在复奏里也说："九江、广信、饶州、赣州、安南等府，界连江、广、闽、浙，如前项石牌腔、秦腔、楚腔，时来时去。臣饬令各府时刻留心，遇有到境戏班，传集开论，务使一体遵禁改正。"[②] 两道奏旨完全一致。除了先有的昆腔、弋阳腔以外，都提到石牌腔（即枞阳腔）、楚腔（即襄阳

① 引自《禁书总录》。

② 引自《史料旬刊》第22期，商务印书馆1931年版。

第三章

腔）、秦腔。看来，乾隆年间在南、北盛行的大的腔种，就是这几种了。

秦腔历来为研究者所熟悉，而枞阳腔、襄阳腔却一向没有人正视过，自清代文人起，即少有人注意它们，没有留下什么文字记载。其实这是中国戏曲史后期最重要的腔种，它们的影响遍布全中国，至今还能到处见到其遗传的痕迹。

一、枞阳腔

严长明说：枞阳腔，“今名石牌腔，俗名吹腔”。产于安徽省安庆地区，紧邻长江北岸，与长江南岸的贵池、青阳、石台遥遥相对，而这三个县在明代嘉靖年间，都曾产生了影响极大的南曲单腔变体，安庆地区必然长期受到濡染。

枞阳腔俗名吹腔，清人李调元《剧话》卷上是这样解释吹腔的：“又有吹腔，与秦腔相等，亦无节奏，但不用梆而和以笛异耳。此调蜀中甚行。”意思是说：吹腔和秦腔旋律相近，节奏也同属板式变化体（当时人还不认识这种有紧板、慢板的音乐体制，只是将其与昆曲对照，认为它们没有节奏），伴奏同为弦索乐器，但不用梆子而加上了笛子（这或许为“吹腔”名称由来）。

李调元说吹腔在四川盛行，他是在乾隆四十年（1775 年）说这个话的，说明当时吹腔的影响已经很广泛了。事实上，吹腔流行于蜀在雍正年间（1723～1735 年）已见于记载（见后），因此至少吹腔在四川流行了四十年，今天我们在川戏里随处可以见到吹腔的痕迹，良有所自。

枞阳腔（石牌腔）后来演变为徽戏，清人包世臣《都剧赋》所谓“徽班映丽，始自石牌”，即指明了其渊源关系。

吹腔本不用梆子击节，但枞阳腔后来在向徽戏发展的路途中又融进了拨子一路，拨子是【西秦腔二犯】与本地曲调结合的产

物，用竹梆叩击①。因而枞阳腔便也成为梆子腔了，所以洪亮吉才说枞阳腔用梆子击节。嘉庆年间（1796－1820年）焦循在西湖沿岸观剧②，所看到的有“安庆梆子腔剧”③，应即是指枞阳腔。

枞阳腔因产自安庆地区，因而后世又呼为“安庆调”。今天许多剧种里都有“安庆调”，如江西东河戏、湖南常德戏、巴陵戏、荆河戏、祁阳戏、长沙湘剧，广西桂剧等。枞阳腔也叫石牌腔，今天江西九江的宁河、饶州的饶河戏里，都有“石牌腔”的名称。这些都是枞阳腔对后世剧种影响的痕迹。

二、襄阳腔

产生于湖北襄阳一带的汉水沿岸。严长明说襄阳腔“今谓之湖广调”，可见在他的时代，襄阳腔已经广布湖广地区，并俨然成为湖广的代表腔种了。

根据前述，湖北在明万历年间流行青阳腔。又，湖北接近湘语区，而湘语与吴语方言为近支，因而日久以后，古南曲戏文可能在这一带演变出变体腔调来。明万历四十三年（1615年）袁中道在湖北沙市（荆州）观剧说：“时优伶二部间作，一为吴歈，一为楚调。吴演《幽闺》，楚演《金钗》。予笑曰：‘此天可限吴楚也。’”④ 其中所说堪与吴歈相对应，成为天限吴楚象征的楚调，自然不是几十年前由安徽传入的青阳腔，而很有可能即是直接承自古南戏的腔调。其时楚调腔种已经形成，并能演出整本传奇大戏了。

---

① “拨子”即“梆子”的异音，孟繁树论述甚详，见《西皮二黄探源》一文，载《戏剧学习》1985年第4期。

② ［清］焦循《花部农谭》嘉庆二十四年（1819年）记曰：“花部本于元剧……郭外各村，于二、八月间，递相演唱……余特喜之，每携老妇幼孙，乘驾小舟，沿湖观阅。”

③ ［清］焦循：《剧说》卷一。

④ ［明］袁中道：《袁小修日记》。

另外明末文献里有一种“越调”，明代傅一臣崇祯十五年（1642 年）编定的杂剧集《苏门啸》卷二《卖情札囤》一剧第三折“阻约”，写河内瓜果贩尹柏亭（净扮）、广西药材商余浙水（丑扮），二人在京师妓女丁惜惜家唱曲：

（丑）柏亭兄，我和你各把土腔唱一曲，满浮大白而散，如何？……（丑）做便免做，我你总是越调，不比昆腔。取音律全要腔板紧凑，唱和接换，锣鼓帮扶，最忌悠长清冷。我唱你接，你唱我接。（净）劳小惜打一打板，拿锣来，我打锣。

所唱【驻马听】二曲，有眉批曰：“此中吕调用越腔唱，故不拘板之正。”

“越调”不知所出。但后世有“越调”一种，传说名字出自金、元“九宫十三调”的“越调”，即流行于湖北的荆州、襄阳一带和河南的南阳、信阳地区；越过黄河在怀庆府（今河南省沁阳县）还有一支，属于古老腔种，既唱曲牌，也有板式腔调，打击乐器用大锣。与文中相对照，似乎相合。如确属同一腔种，那么，越调明末就曾经相当兴盛过一段时间。傅一臣为苏州人，《苏门啸》写于苏州，越调就有可能在此地流行。如果京师妓女家唱越调不是虚构，越调就还进了北京。至于瓜果贩尹柏亭为河内人，



图 7　吹腔戏《十字坡》，清代安徽阜阳年画

河内即怀庆府，作者写他唱越调，也似非无因。

襄阳腔的产生，应该是继承了本地区久远的戏曲传统，很可能与越调有关。襄阳腔的伴奏和唱法，不同于南曲变体。据严长明说，应该属于弦索腔系，洪亮吉更说是不用笙笛伴奏，而有梆子击节，这又是它受到秦腔极大影响的标志。

襄阳腔与秦腔有着密切的关系，这一点可以从两者艺人的承艺关系中了解到。《秦云撷英小谱》记载了陕西秦腔艺人许祥麟的一则佚事："祥麟故习秦声，出山后，由汉中渡江，南至武昌。其地有胡姐者，艺颇精，求其指示，欲藉假食，不肯授，转啃同辈揶揄之。"胡姐是否唱襄阳腔，文中没有明说。但她是武昌的名艺人，当时湖北盛行的是襄阳腔，她不可能不习。秦腔艺人向武昌的名艺人求教，那么，彼此之间在渊源上的承艺关系十分明显。也就是说，襄阳腔在某些演唱技巧上，与秦腔接近。许祥麟入湖北的行径路线也是颇具意味的。他是从陕西西部（西秦）经汉中顺汉水至湖北襄阳，然后到武昌。这分明画出了一条西秦腔南下的路线。另外说他"出山"，似乎是指秦西之陇山，也就是说，他与西秦腔——陇西梆子腔有密切关系。

襄阳腔后来发展为汉调。今天见到早期汉调剧本《雷神洞》里，还插有两段襄阳腔唱腔。词格为长短句，旋律近似西皮，曲中夹杂有吹腔的痕迹。

襄阳腔曾与秦腔一起在云南传演。雍正乾隆年间，落籍昆明的松江人倪蜕在《戏为举业文题词》一文里说：

> 去年夏，客建宁，见村优演剧。始而憨童娶妇，继而黠女潜逃，或诱于逆旅，或窃于户庭，或乞而舞。秧歌稻鼓，楚咻秦鸣，无不杂然而出，风雨争鸣。其将卒也，瞎雄乞牝，嬲而下场。询之识者曰：此春风一笑也。夫时所尚者，昆调也。抑扬尽致，固有馀妍，然而

依样葫芦，千人与之，邪许之声相似也。是以死煞排场，略无变换，反不如折杨皇荂，不伦不类，有足令人当春风一笑者。

这是他在建宁（今云南省曲靖市）观看村优演出的描写，唱的是楚调秦腔，演的是民间传本。此文收于《蜕翁文集》，书末校后记署年为乾隆七年（1742年），则襄阳腔传入云南，至少在雍正年间。

今天的滇剧由三种腔调组成，为秦腔、襄阳腔、枞阳腔（可见枞阳腔也在同时流入云南）。其中襄阳腔一支，有成套的板式和唱腔，唱宫调式，定弦为6̣ 3弦。

三、吹腔

秦腔、枞阳腔、襄阳腔三种腔调一起流行，互相吸收，因此它们各自都带有了对方的成分。最为突出的，就是三者都有吹腔的唱腔。

吹腔，尽管严长明说是枞阳腔的俗称，但它与秦腔极其相似（见前引李调元《剧话》），民国时欧阳予倩说，在艺人相传中，吹腔又被称做“梆子调”①，可见吹腔本来就是在秦腔影响下发展起来的。吹腔成为枞阳腔的主要旋律后，反过来又被秦腔所吸收，例如李调元所说的吹腔盛行地四川，秦腔演出里就唱吹腔。前面引到陆箕永咏秦腔的诗，其全文是这样的：

山村社戏赛神幢，铁拨檀槽柘为梆。
一派秦声浑不断，有时低去说吹腔。

---

① 欧阳予倩：《谈二黄戏》，《小说月报》第17卷号外，1926年。

吹腔加在秦腔中唱，音调比较低平，不像秦声那么高亢嘹亮。另外在明清时调杂曲《乡里亲家我瞧瞧亲家》的曲牌里，夹有一个曲牌名就叫做【秦吹腔】，唱词为七字句："走路途来过村庄，城门不远在那厢。"① 与秦腔的句式结构是一致的。直至民国初年，陕西凤祥地区还把秦腔里不用拉弦乐器，只用管乐伴奏的唱腔叫做吹腔。② 至于襄阳腔，产生地域处在秦腔与枞阳腔之间，从两个方向都可能受到影响。

吹腔的来源，没有确实的文献记载。陆箕永只是在雍正年间提到，李调元在乾隆四十年（1775 年）讲到其特点，也没说出其来龙去脉。欧阳予倩根据艺人传说及自身丰富的舞台经验，认为吹腔（艺人称"咙咚调"）出于弋阳腔，而从吹腔又产生了平板二黄③。周贻白则据此进一步认为，所说的弋阳腔应该是指四平腔④。这种说法很有道理，因为乾隆前期李振声《百戏竹枝词》里还提到早期南戏变体四平腔的情况："四平腔，浙之土风，弋阳之类。调少平，无处无之。"当时四平腔还是十分兴盛的腔种。值得注意的就是"调少平"三字，这是它以后发展出平板一路的基础。吹腔为五声音节，宫调式，属于南方腔调系统，与产于陕、甘，具七声音节，徵调式的秦腔显然不同。

但是为什么李调元说吹腔和秦腔相等呢？如果两者大相径庭、泾渭分明，李调元岂不是在戏曲界自己砸牌子，还写什么《剧话》？吹腔与秦腔之间，必然有可以相通的地方，而秦腔里的"慢调"，应该是两者的过渡。李振声《百戏竹枝词》谈到秦腔的一支旁系乱弹腔（见后）时是这样说的："乱弹腔，秦声之缦调

① 引自《明清民歌时调丛书》。

② 参见任光伟《梆子声腔探源》，《梆子声腔剧种学术讨论会文集》，三秦出版社 1989 年版。

③ 欧阳予倩：《谈二黄戏》，《小说月报》第 17 卷号外，1926 年。

④ 参见周贻白《中国戏剧发展史》第七章"清初的戏剧"，中华书局 1953 年版。

者。倚以丝竹，俗名昆梆。夫昆也而梆云哉？亦任夫人昆梆之而已。”其诗曰：

渭城新谱说昆梆，雅俗为何占号双？
缦调谁听笙笛耳，任他击节乱弹腔。

“渭城”即陕西省咸阳县。诗里称“乱弹”为“渭城新谱”，点明这种新声腔的来源地。此中通解的关键是“缦调”一词的“缦”。“缦”有三意，其一指缺乏文采的东西，其二指弦索，其三与“慢”相通。如系第一意，也就是说：乱弹腔是秦腔里缺乏文采的一支。但秦腔本来就属于民间腔种，一向被士大夫视为鄙俚，而且这里还乱弹与昆曲相连，看来不至于比秦腔更下里巴人吧？如为第二意，就是说，乱弹腔是秦腔里用弦索伴奏的。秦腔本来用弦索伴奏，当然不通。因此这里倾向于第三种解释：“慢”。《秦云撷英小谱》所说的“曼绰”，孔尚任《平阳竹枝词》“一群红袖不知名，按拍都能唱曼声”中的“曼声”（指昆曲），“曼”字都与“缦调”的“缦”字意相同。



图 8　吹腔戏《武松打店》，民国浙江剪纸

秦声中间的“慢调”，受到昆曲的影响，走的是秦腔较为婉转低回的一路，因此才能被人们同昆曲连在一起，称做“昆梆”。清代刘献廷《广阳杂记》也说：“秦优新声，有名乱弹者，其声甚散而哀。”以之与李振声的说法互证，更加清楚：同称秦腔里有一支“新声”，所谓“渭城新谱”，名为乱弹腔，其声腔特点是“散而哀”，所谓“慢调”。从这一事实可以看出，秦腔里自不都

是那种“秦声激越，多杀伐之声”① 的风格，也有较为轻柔和缓的旋律。魏长生用胡琴配奏的秦腔，应该是更多运用了慢调。

秦腔慢调在与枞阳吹腔的互相影响中，彼此融合，已慢慢变得使人们不易区分，因此可以一概以吹腔目之。今天我们见到的清代俗曲目中，有“秦吹腔”一种，与“吹腔”、“湖广腔”等并行，应该是当时留下的一点痕迹。

吹腔又与“二凡”结合，变为乱弹（见后）。另外，出于东路秦腔的山西蒲州梆子，在乾隆末有一种“勾腔”盛行。吴长元《燕兰小谱》卷三评论勾腔风格说：“山西勾腔，似昆曲而音嘹亮，介于京腔之间。”这种与昆曲近似的腔调，自然也应属于秦腔慢调一路。

因为乾隆年间盛行一世的秦腔、枞阳腔、襄阳腔都有吹腔的唱腔，因此当它们在各地广泛传播时，就到处留下了吹腔的足迹。例如赣剧广信班唱的“松阳调”（即枞阳调），饶河班的“琴腔”，绍剧里的“阳语”，婺剧里的“芦花调”，闽剧里的“滴水”和“滂水”，湘剧里的“安春调”（安庆调），广东西秦腔里的梆子腔，滇剧里的胡琴腔（其中有“安庆腔”），川剧里的胡琴戏以及山东莱芜梆子里的乱弹等等。吹腔与其他腔调相结合，又演变出更大的复合声腔，如“乱弹三五七”、“二黄腔”等，把吹腔带到全国各地大大小小的剧种里去（上述很多剧种里吹腔也不都是直接脱胎于枞阳腔、襄阳腔、秦腔，很多是受到了“乱弹三五七”、“二黄腔”的影响）。因此，人们发现同治、光绪年间（1862～1908年）耿太监藏本《梅玉配》里，杂有吹腔、梆子腔、秦腔，从谱例分析都有接近吹腔的旋律，也就不奇怪了。

弄不明白这一点，对于吹腔的隶属关系也就不容易弄清楚。例如近年来音乐工作者发现，《缀白裘》里所收西秦腔，有的唱

① ［清］叶德辉：《重刊秦云撷英小谱序》，载清刊本《秦云撷英小谱》卷首。

吹腔曲调。广东西秦戏，也是唱吹腔的。于是就得出了两种截然相反的结论。一种认为，西秦腔就是吹腔①。另一种认为，所谓传自陕西的西秦腔，实际上应出自安徽②。这都是没能综合梳理腔调源流的缘故。

吹腔在乾隆年间虽然曾经盛极一时，但却没有多少当时的剧本保存下来。我们今天只能在《缀白裘》里看到一点它的影子。《缀白裘》第十一集收有《何文秀》剧本的两出："私行"、"算命"，全部唱"吹调"。又收有《蜈蚣岭》剧本的两出，其中"除盗"一出全部唱"吹调"。另外在许多其他戏出里，常常是吹腔杂和着其他诸种声腔一起演唱。

第三节　梆子腔系统

清嘉庆三年（1798年），兵部侍郎兼江宁巡抚费淳奉清帝谕旨，向苏州境内戏班颁布了一道公告，其中说到：

> 元明以来，流传剧本皆系昆、弋两腔……近日倡有乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，声音既属浮靡，其所扮演者，非狭邪媟亵，即怪诞悖乱之事，于风俗人心殊有关系。此等腔调，虽起自秦、皖，而各处辗转流传，竟相仿效。即苏州、扬州，向习昆腔，近有厌旧喜新，皆以乱弹等腔为新奇可喜，转将素习昆腔抛弃。流风日下，不可不严行禁止。嗣后除昆、弋两腔仍照旧准其演唱，其外乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，概不准再进行演唱。

---

① 参见流沙《西秦腔与秦腔考》、潘仲甫《清代乾嘉时期京师秦腔初探》，《梆子声腔剧种学术讨论会文集》，三秦出版社1989年版。

② 参见黄境明、李时成《广东西秦戏渊源质疑》，《梆子声腔剧种学术讨论会文集》，三秦出版社1989年版。

我们知道，清初秦腔在山西、陕西、四川等地，有呼做“梆子”的，有呼做“乱弹”的。但公告所说的“起自秦、皖”的腔调，既有秦腔，又有乱弹、梆子，属于并列腔种，那么，后者显然不是秦腔，而是另外的腔种。在当时文献里也可以见到类似的记载，如乾隆年间人徐大椿（乾隆四十五年，即1780年卒）在《乐府传声》里也提到“北之西腔、高腔、梆子、乱弹”，“西腔”即指秦腔，也是与梆子、乱弹并列。

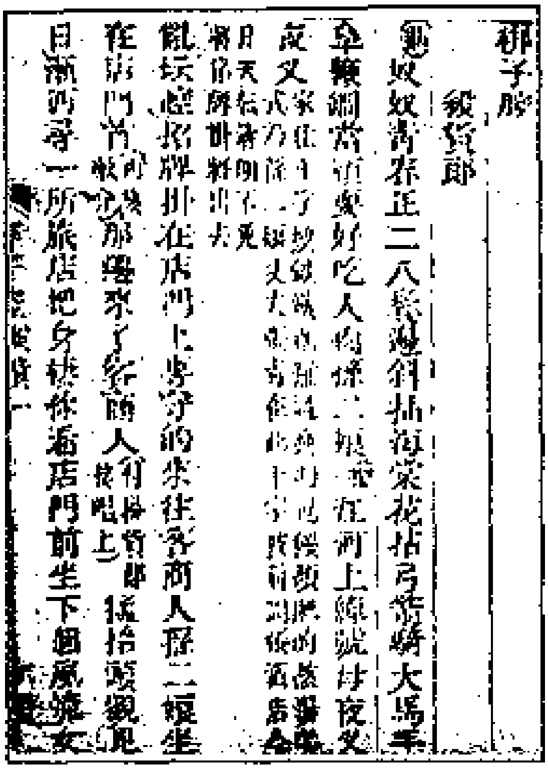

梆子腔
殺貨郎

图9　清乾隆刊《缀白裘》梆子腔戏《杀货郎》书影

清代前期文献里反复见到的“梆子”、“乱弹”究竟是什么腔种呢？就是经湖北、安徽的过渡，传到江苏的秦腔，又与当地声腔结合而形成的新腔种。这个信息从乾隆中期陆续续成的《缀白裘》一书里透露出来。

《缀白裘》里除大量昆曲折戏剧本外，收入了其他腔调的剧本短折三十余种七十出，分别标明为“高腔”、“梆子腔”、“乱弹腔”、“西秦腔”和“时调”，这与上引文献的分类是近似的。在乾隆三十四年（1769年）版的《缀白裘》六集合刊本“凡例”里说：“梆子秧腔，即昆弋腔，与梆子乱弹腔，俗皆称梆子腔。是编中，凡梆子秧腔，则简称梆子腔，梆子乱弹腔，则简称乱弹腔，以防混淆。”这就明确告诉我们：梆子腔指当时的梆子秧腔，又叫昆弋腔；乱弹腔则指当时的梆子乱弹腔。《缀白裘》成书于吴中，再结合上引文献记载的东南一带地区的事情，可以知道所

谓梆子秧腔、梆子乱弹腔，都是当时盛行于苏州、扬州周围地区的复合声腔。

梆子、乱弹的名称，康熙年间已见于刘廷玑《在园杂志》，则这两种复合声腔大约也是在明末清初逐渐形成的。我们再来看看这两种声腔的详细情况。

一、梆子秧腔

金陵许苞承在乾隆三十九年（1774 年）写的《缀白裘外集叙》里又称做"弋阳梆子秧腔"。"秧"为何意？李调元说"弋腔……又谓秧腔"，"秧"即"弋"之转称①。那么，梆子秧腔就是梆子弋阳腔了。不过许苞承的说法显然与之不太一致。但不管怎么说，看来是与弋阳腔有关。梆子秧腔又叫昆弋腔，很明显，它吸收了昆曲的成分。昆弋腔是种采用昆曲曲牌，而在其头、尾间采用弋阳腔加滚形式演唱的音乐体制，后世又称之为"昆头子"。另外，这里所说的弋阳腔，已经是那种混合了多种南曲变体腔调，属于高腔系统的弋阳腔了。例如昆弋腔，徽班艺人又称之为"昆平调"，江西贵溪一带的坐堂班艺人称之为"四昆腔"，看来这里的弋阳腔主要是指四平腔了。总之，昆弋腔原本已经是一种复合声腔，当由安徽传来的秦腔加入后，就又加上了秦腔的成分，变成梆子秧腔，亦即用梆子弦索伴奏而演唱昆、弋腔曲牌。今天我们在《缀白裘》六集里看到的【梆子驻云飞】、【梆子山坡羊】、【梆子点绛唇】、【梆子皂罗袍】等调名，就是这种复合声腔的初级形式。到《缀白裘》十一集里，则曲调一般都直接称做"梆子腔"，而不再区分曲牌了。

《缀白裘》里所收昆山腔之外的折戏，主要就是梆子秧腔，而其他腔种如梆子乱弹腔、西秦腔、高腔，都远远不可与之比

---

① ［清］李调元：《剧话》卷上。

肩。这说明梆子秧腔在当时具有重要的地位。

梆子秧腔的剧本，保存在《缀白裘》里有第二集一出：赏雪；第六集十五出：买胭脂、落店、偷鸡、花枝、途叹、问路、雪拥、点化、探亲、相骂、过关、安营、点将、水战、擒幺；第十一集三十三出：堆仙、上街、逢相、杀货、打店、借妻、回门、月城、堂断、猩猩、看灯、闹灯、抢甥、瞎混、请师、斩妖、闹店、夺林、缴令、遣将、下山、擂台、大战、回山、戏凤、别妻、斩貂、磨房、串戏、打面缸、宿关、逃关、工关。

梆子秧腔是一种混合力极大的复合声腔，在它的音乐体制里，掺入了大量的各类腔调，如昆弋腔、秦腔、吹腔、批子、京腔、高腔、乱弹腔、杂调小曲、灯歌、粗曲等等。这也说明它音乐体制过于庞杂，还没来得及把各种腔调进行加工融化，创造出自己的主旋律和主体风格，只是到处拿过来就用。这导致它生命力的不能长久。因此，尽管在乾隆年间，梆子秧腔曾经一度兴盛，但很快就消歇下去，今天只在京剧里还见到它的嫡裔，称做"南梆子"。所谓"南"，是与北方各地属于秦腔单腔变体的梆子腔相对而言。倒是梆子乱弹腔，还更多地保存在后世东南地区的剧种里。

二、梆子乱弹腔

与梆子秧腔不同，梆子乱弹腔形成了自己有特色的音乐结构。它的主旋律主要由"二凡"和"三五七"两种腔调构成。"二凡"即"二犯"的异音，最早是从流传东南一带的【西秦腔二犯】里变化而出，属于七声音阶，用枣木梆子击节，以弹拨乐器伴奏。其音乐风格高亢激越，带有更多早期秦腔的特点。它的名称"乱弹"之所出，可能就是因为吸收了早期秦腔不用拉弦乐器，只用月琴一类弹拨乐器伴奏的缘故。"三五七"则出于吹腔。吹腔里有一种三、五、七字的句式，如《缀白裘》十一集《闹

店》，旦唱吹调：

> 春天景，
> 好鸟枝头现，
> 桃红李白柳如烟。

这种三、五、七字句的句格，成为乱弹的主要句式结构。“三五七”属五声音阶，有着南方音乐缓和柔丽的特点。两种音乐旋律和谐地糅在一起，各在一篇完整的戏剧音乐体制中发挥作用，从而形成了很强的音乐表现力。

这种梆子乱弹腔，乾隆年间流行于江西景德镇。清人郑廷桂《陶阳竹枝词》曰：“青窑烧出白龙缸，夸示同行新老帮。陶庆陶成齐上会，酬神包日唱弹腔。”诗后原注：“每岁陶成，窑户多演包日戏酬神。”景德镇窑户用以酬神的“弹腔”，应该就是我们所说的梆子乱弹腔。梆子乱弹腔又盛行于扬州，李斗《扬州画舫录》卷五“新城北录下”说：

> 郡城花部，皆系土人，谓本地乱弹，此土班也。至城外邵伯、宜陵、马家桥、僧道桥、月来集、陈家集人，自集成班，戏文亦间用元人百种，而音节服饰极俚，谓之草台戏，此又土班之甚者也。

乱弹被视之为本地土产，民间已能自动纠集戏班演出，梆子乱弹腔在当地已经流行日久，深入民心，是可想而知的。江西省在乾隆年间也属于乱弹腔的活动地域①。如按照李振声的说法，则早

① 参见江西巡抚郝硕乾隆四十六年奏折，载《史料旬刊》第22期，商务印书馆1931年版。

在康熙年间，乱弹已经传入北京了。

扬州乱弹班，《扬州画舫录》里提到名字的有二：春台班、胜春班。春台班是扬州名班，下面还要讲到。胜春班则没什么名气，大概属于李斗所说的“土班”一类，书里只是偶因它事提了一下。该书又介绍了乱弹班角色的分工，如云：“凡花部脚色，以旦、丑、跳虫为重，武小生、大花面次之。若外、末不分门，统谓之男脚色。老旦不分门，统谓之女脚色。”这里说的“花部”，当然不仅仅指乱弹，而是昆山腔以外诸腔的统称，但乱弹也包括在内。实际上，李斗此处主要还是针对乱弹说的。如他接下去专论乱弹的一段话，可以与上面参看：

> 本地乱弹，以旦为正色，丑为间色。正色必联间色为侣，谓之“搭伙”。跳虫又丑中最贵者，以头委地，翘首跳道及锤铜之属。张天奇、岑康峡、郝天、郝三皆其最也。

以小旦、小丑为主，演出戏谑调笑的民间生活故事，是民间小戏的主要形式。乱弹从民间小戏发展而来，仍保留了很多富有乡土气息的特点。因为乱弹以丑为重，李斗在这里专门介绍了一些丑角艺人的姓名，这在当时只以香玉为重的文人风习里是难得的。

李斗提到了张天奇等四位“跳虫”名角，他们的伎艺今天已无从知晓，只从介绍里知道：岑康峡名仙，为人磊落。大约因技艺出名，收入颇丰，年四十，厚积数万，于是施舍给梵觉禅寺，帮助建造了万福楼、韦驮殿、群芳圃等，又铸大铁锅饭僧。终日趺坐念佛，自称岑道人。从他的经历，我们似乎可以悟到，他在戏场演丑角，受人调笑、辱弄一生，心里必定是十分痛苦的，因而后半生皈依佛门。另一丑角郝三曾经从征台湾，其具体缘由就不清楚了。

跳虫以筋斗武技为主，另外一类丑角则主要是言语科诨。李斗也介绍了几位这类丑角，他说：

> 吾乡本地乱弹小丑，始于吴朝、万打岔，其后张破头、张三纲、痘张二、郑士伦辈皆效之，然终止于土音乡谈，取悦于乡人而已，终不能通官话。今日春台聘刘八入班，本班小丑效之，风气渐改。

扬州本地的乱弹丑角，都只讲扬州本地方言，科诨调笑只能被当地人欣赏，因此限制了其影响，李斗对此甚觉遗憾。这就类似于今天的南昆进北京，丑角讲绍兴方言，尽管十分风趣，但北方人却懵然无所知一样。后来春台班从北京请了京腔名丑入班后，把京师官话科诨传给本地人，面貌才有所改变。

李斗提到的乱弹艺人还有如下数人：熊肥子、樊大、小鄢、郝天秀、杨八官、谢寿子、陆三官、关大保、刘歪毛。当然，这些统属于扬州乱弹的艺人，已经不全唱梆子乱弹腔，而是杂唱诸种声腔了，并且还以能杂唱其他声腔为贵。



图 10　乱弹腔戏《桂花亭》，民国浙江剪纸

浙江衢州也流行乱弹，嘉庆《衢州县志》里录有郑桂东《竹枝词》曰："送馀乌饭未宽闲，演戏迎神遍市阛。妙舞清歌人不醉，乡风贪看乱弹班。"看来当地以乱弹班最受欢迎。

乱弹腔剧目，今知整本剧名的有《肉龙头》、《闹沙河》、《淤泥河》三种。前二种见于清人唐英《天缘债》传奇，其中有段道

白说：

> 那《肉龙头》全本上，“赵匡胤闹街盘殿”里头，那曹二相公的嫂嫂张氏，在街市金殿上不知叫了赵匡胤多少本丈夫。这不是一个？那《闹沙河》全本上“戏路思春”里面，高将军和那胡少爷，替换着与那公主相会，这不又是一个？……这都是乱谈梆子腔里的大戏。

后一种见于《缀白裘》第十一集，共收入八出，即“番衅”、“败虏”、“屈辱”、“计陷”、“血疏”、“乱箭”、“哭夫”、“显灵”。又在《缀白裘》第六集、第十一集里收有另外两个单出戏：“阴送”和“挡马”。

乱弹腔的剧目特点，唐英在他的剧本《梁上眼》第六出“堂证”里借人物之口也谈到了：“只是这件事，如今是说不得的。就是说出来，重重絮絮，翻翻覆覆，好像那乱谈梆子腔的戏文一样，唠叨个不了。有什么好看?”乱弹腔的观看对象，是市井乡里小民百姓，文化水平不高，因此舞台演出就特意加工，以适应其口味水准。所谓“重重絮絮，翻翻覆覆”，即是说，乱弹演出喜欢反复交代前面的情节，多次重复已出现过的剧情，以尽可能让更多的观众了解其表演内容。这是民间普及艺术的一个鲜明特色。

以后乱弹腔在浙江繁衍出许多后裔来，如绍兴乱弹、金华乱弹、温州乱弹、浦江乱弹、黄岩乱弹、诸暨乱弹、处州乱弹等等。浦江乱弹又被江西弋剧以及饶河班、广信班吸收。另外，江西宜黄腔，也应该属于它的一支。

第四节 二黄腔系统

一、二黄渊源

前面讲秦腔时曾提到，清雍正以前的早期秦腔，伴奏用的弦索乐器是月琴。大约在乾隆前期，陕西秦腔吸收了当地民间弦索曲调里的乐器胡琴。胡琴的加入，使秦腔在音乐和演唱风格上为之一变，它的效果在魏长生带到北京的四川秦腔（琴腔）里已经反映出来了。由于秦腔与襄阳腔、枞阳腔的密切联系，立即影响到后者，于是在皖南一带，旋即产生了新的胡琴腔，名为二黄。这个情况记录在李调元乾隆四十年（1775年）写的《剧话》卷上里，他是这样说的："胡琴腔起于江右，今世盛传其音。专以胡琴为节奏，淫冶妖邪，如怨如诉，声之最淫者。又名二黄腔。"

李调元称二黄腔起于江右，论者或据此认为是起于江西，甚至因距"二黄"、"宜黄"音近，而推测说出自江西宜黄戏[①]。但二黄腔在腔调上是对枞阳腔的继承，主要唱吹腔（见下），而乾隆时出现的宜黄戏则唱二犯，是从【西秦腔二犯】发展出来的更高亢的一路，两者应无必然联系。"江右"虽多指江西省，但从它的原始意义，以芜湖到南京一段南北走向的长江为界划分左右来看，皖南也属于江右。另外，江西也是枞阳腔的流行区域，因而即使二黄出自江西，也不一定就是出自宜黄腔。

为什么说胡琴伴奏是秦腔影响了枞阳腔，而不是相反呢？第一次提到胡琴伴奏的李调元，不是明明说胡琴腔起自江右吗？这一方面有流行在北方各省的秦腔变种——各路梆子都用胡琴伴奏，而它们并没有直接受到南方声腔的影响可证，另一方面还有一个间接的证据。陕南汉调二黄俗称"靠山黄"，河南梆子豫西

---

① 参见杜颖陶《二黄来源考》，《剧学月刊》3卷8期，1934年。

调又名"靠山簧"，两者皆为胡琴、弦子伴奏的剧种。而《扬州画舫录》卷十一"虹桥录下"记扬州大鼓书时说："大鼓书始于渔鼓、简板说孙猴子，佐以单皮鼓、檀板，谓之段儿书。后增弦子，谓之靠山调。"这里所说的"靠山调"，显然是从前者而来。因此，运用胡琴应该是从西北传到江南的。

因为二黄的胡琴腔，与魏长生带入北京的琴腔同出一源，因此两者多有近似之处。杨静亭《都门纪略·都门杂记·词场序》谈到清廷禁演北京秦腔（即魏长生所传）时，说到它的演唱风格："至嘉庆年，盛尚秦腔，尽系桑间濮上之音。而随唱胡琴，善于传情，最足动人倾听。曾经奏明禁止，渐革此风。"拿这段话与李调元的对照，一个说"桑间濮上"，一个说"淫冶妖邪"；一个说"善于传情"，一个说"如怨如诉"，一个说"最足动人倾听"，一个说"声之最淫者"，真是一模所塑。

后人因为不了解其渊源脉络情况，于是就说错了。如道光八年（1828年）《金台残泪记》说："《燕兰小谱》记甘肃调，即琴腔，又名西秦腔……此腔当时乾隆末始蜀伶，后徽伶尽习之。道光三年御史奏禁。"就说成是徽伶传习了蜀伶的琴腔。事实上如前面讲的，魏长生倒有可能受到了二黄腔的影响。总之，这当然是因为两者的风格相似造成的误会。

据欧阳予倩说，二黄腔是由枞阳腔里的吹腔和高拨子变化而来①，这个说法至今为学术界所接受。吹腔里有平板二黄，吸收了高拨子的某些音乐成分，加进了胡琴伴奏，就变成了二黄。这次变化虽然如李调元说的，好像发生在江右，但由于吹腔在长江流域中游的广泛普及，因而其结果在很大的地面上都有显现，尤其在与安徽接壤的湖北黄冈地区一带，显现得十分集中。因此当

① 参见欧阳予倩《谈二黄戏》，《小说月报》17卷号外，1926年。

时以及后来一些文人笔记，都说二黄起自此地。①

二黄腔形成后，以往吹腔的流行地都开始唱二黄，因此二黄腔很快覆盖了枞阳腔、襄阳腔的传播地域。安徽、湖北是大本营，从湖北民语"一清、二黄、三越调"，可以看出，二黄在当地已经与古老剧种清戏和越调相比肩。经由湖北又到湖南、广西、云南、广东，俗呼为湖广调，与襄阳腔又被称为湖广腔，应该有着因承关系。往西的一支，发展到陕西南部的安康和汉中地区。东边则由徽班带到戏曲在东南的集中地扬州，与当地诸多腔调竞争，并显示了其极强的生命力。前引《扬州画舫录》卷五说："句容有以梆子腔来者，安庆有以二簧调来者，弋阳有以高腔来者，湖广有以罗罗腔来者……而安庆色艺最优，盖于本地乱弹，故本地乱弹间有聘之入班者。"徽班二黄胜过其他各种腔调，独坐头把交椅，它横行南北的势头已经充分表现出来了。

二、徽班的兴盛

徽班在乾隆年间曾经极其活跃，例如当时有很多到了广东。乾隆四十五年（1780年）广州所立外江梨园会馆碑碑记，载有伙同立碑的戏班名字，其中徽班就有九个，计为：文秀班、上升班、保和班、翠华班、集庆班、上明班、百福班、春台班、荣升班。乾隆五十六年（1791年）所立梨园会馆上会碑碑记所载戏班，徽班有七个，计有：保庆班、春台班、胜春班、宝名班、贵和班、荣升班、裕升班。其中重见的有春台班和荣升班这两个班子，它们在这一带地区，至少活动了十几年时间。

徽班进入云南也有记载。乾隆五十七年（1792年）檀萃在昆明

---

① 如［清］檀萃《滇南集律诗》里有一首《杂吟》咏二黄，诗注里说二黄出于湖北黄冈、黄安，杨静亭《都门纪略·都门杂记·词场序》则说二黄始于湖北黄安、黄陂。

设堂会，召阳春部演戏，这个阳春部就是徽班。因班里艺人皆年幼，人称小班，为当地七个班子里的第一名。①徽班所唱，不一定都是二黄腔，但二黄腔应该是徽班的本地腔，即它的基本主腔。

徽班进入福建，记载上晚一点，见于张际亮《金台残泪记》。张际亮是福建省建宁县人，他有一首诗说："湘山西去桂山连，婀娜桐花艳照天。谁遣江南杨柳树，任佗摇落向蛮烟。"自注曰："辛巳、壬午年，在会城见大吉升部全发、如意二伶，色甚丽。次年，见其部金秀龄，尤艳绝一时，皆安庆人，视凤官为不幸矣。"辛巳、壬午为道光元年、二年（1821 年、1822 年），张际亮所说的"会城"，指福建省会福州。他在这里看到了由安庆艺人演出的戏。福建与安徽紧邻，徽班传人不会比广东晚，只是没有见到记载罢了。

由于当时已经形成惯例，任何声腔一旦羽翼一丰，就要到北京去一较演艺，一展雄姿，二黄腔也不例外。二黄腔初到北京的时间，在乾隆四十九年（1784 年）以前。因为檀萃在这一年从云南督铜入京，已经看到二黄腔的演出。他在《滇南集律诗·杂咏》里吟道：

丝弦竞发杂敲梆，西曲二黄纷乱哤。
酒馆旗亭都走遍，更无人肯听昆腔。

看来当时二黄已经在京师传唱，并与魏长生秦腔角逐了。这个时间比一般认为的"徽班进京"带去二黄腔要早。

乾隆五十五年（1790 年），清高宗八十大寿，浙江盐务为给弘历捧场，派遣当时扬州戏班——三庆班入京贺寿。闽督伍拉纳之子后来追述此事是这样说的："至五十五年，举行万寿，浙江

① 参见檀萃《滇南诗话·梨园宴和歌序》。

盐务承办皇会。先大人命带三庆班入京。自此继来者又有四喜、启秀、霓翠、和春、春台等班。"①



图 11 徽戏《对金钱》，民国浙江剪纸

三庆班即原来唱二黄调的安庆徽班，所以杨懋建《梦华琐簿》说，三庆班初入京，"时称三庆徽"。但安庆二黄在扬州舞台上与诸种声腔一起演出时，逐渐又吸收了其他声腔，如秦腔、京腔的成分，因此三庆徽已经是一个杂演诸种声腔的班子了。李斗在上引一节文字后还说到："高朗亭入京师，以安庆花部合京、秦两腔，名其班曰三庆。"高朗亭是安徽保应人，二黄旦角②，为三庆班的台柱。李斗的意思似乎是说，三庆班的得名，即是由于安庆二黄调配合了京腔和秦腔，三种腔调，联合为一班，入京庆寿，是为三庆。

当时的北京剧坛，先已是秦腔的天下，京腔则不用说，原本出自北京，而二黄腔如前述，也已在京城流行。所以浙江同僚投其所好，选了擅长三种腔调而尤为出色的这个戏班北上，以图搏胜。

果然，三庆徽入京后，即以其强大的阵容和出色的演技，赢得了北京观众的普遍赞誉。成书于乾隆六十年（1795 年）的《消寒新咏》卷四说到三庆班："今之人又称若部为京都第一。"

① 参见［清］袁枚《批本随园诗话》"诗话补遗"卷三伍拉纳之子批语。
② 参见［清］小铁笛道人《日下看花记》卷四。

该书咏及三庆班出名旦色即有7人，这应是它出名的基础。另外三庆班唱的是新腔二黄腔又杂演京、秦二腔里的优秀剧目，再附唱昆腔，所以艺术生命力也极强，能够吸引更多不同层次的观众。《消寒新咏》卷四说三庆班“当演戏时，肩摩膝促，笑语沸腾，革鼓金铙，雷轰谷应”。一般市井民众喜欢热闹而爱好它，文人却嫌它“绝无雅人幽趣”，可是当看了它演昆曲戏出，文人也被摄魂夺魄了。书里石坪居士说：“余到京数载，雅爱昆曲，不喜乱弹腔，讴哑咿唔，大约与京腔等。惟搬杂剧，亦或间以昆戏……亦复雅韵轻清，高下中节……”因而赋诗歌咏曰：

何堪咿唔杂鸣梆，急拍繁弦又一腔。
聒耳乍聆莺燕语，欢生始觉躁心降。

檀板轻敲传秀韵，更饶丽质擅风流。
当场会得霓裳意，未列仙班也不羞。

三庆徽初入京时，掌班为余老四。清代杨懋建《辛壬癸甲录》说：“宋全宝，字碧云，太湖人……所居深山堂，主之者曰余老四，乾隆五十五年三庆徽入都祝厘时，即主其班事。弟子颇多，惟碧云有脩然出尘之致。”其中就载明了，三庆徽进京祝寿，是由余老四掌班的。余老四生平不详，看样子是惯在江湖码头上闯荡的人物。

余老四之后，由高朗亭接任三庆徽掌班①。高朗亭在同行里年纪稍大一点，体态丰厚，但装扮起来，在舞台上一举一动，一

① 《消寒新咏》卷四称：“高月官，安庆人，或云三庆徽掌班者。”小铁笛道人《日下看花记》卷四云：“月官姓高，字朗亭，年三十岁，安徽人，本宝应籍。现在三庆部掌班。”两者合看，高朗亭接替了余老四执掌三庆徽班，应该实有其事。

颦一笑，都能得女子的神韵，使“游人心醉”，“过客消魂”，所以问津渔者比之为“太真新出浴”。小铁笛道人《日下看花记》则称之为“二黄之耆宿”①。

三庆徽班知名艺人，据《消寒新咏》所载，还有双凤官、沈霞官、苏小三、邱玉官、陈喜官、沈翠林官六人。三庆班之后，紧接着又有四庆徽、五庆徽入京，亦见于《消寒新咏》的记载。其进京年代，四庆徽在乾隆五十六年（1791 年）以前，五庆徽也至少在此书开始写作的乾隆五十九年（1794 年）之前。三庆、四庆、五庆徽班里，艺人都以安徽人为多。他们或是由扬州转道而来北京（如三庆班），或有可能直接来自安徽。他们演唱的腔调，不局限于二黄，而是昆曲、秦腔、京腔、乱弹都唱。

与上述三个徽班同时在北京剧坛活动的，还有来自扬州的集秀扬部，于乾隆五十八年（1793 年）夏入都。所谓“集秀”，是仿照当年江南昆曲班社，为迎接弘历南巡而集中各班主要角色，成立集秀班的例子。但这次集中了文、武昆乱不挡的花部艺人，所唱为昆曲、乱弹等腔②，其中可能也唱二黄。《消寒新咏》卷四所记集秀扬部武旦李秀龄，就是安徽人，会不会与安徽二黄戏有点姻缘瓜葛呢？

乾隆六十年（1795 年）以后，又陆续有许多南方戏班入京。据前引《批本随园诗话》，这些班社有四喜、启秀、霓翠和春台等。当前后进京的众多班社，在北京剧坛上角逐一段之后，慢慢分出了高下。写于嘉庆十四、十五年（1809 年、1810 年）的《听春新咏》一书，分京师戏班为徽、秦二部，列名徽部的戏班为三庆、四喜、和春、春台、三和五个，而曾经一度昌盛的四庆徽、五庆徽，却已经被人忘却了。后来进京的四喜等班，既然被

---

① 此段论述系总结《消寒新咏》、《日下看花记》二书所记。

② 参见周育德《名噪都下的集秀扬部》，《戏剧学习》1982 年第 4 期。

列入徽部，可能也唱二黄腔。但依据文献记载，它们有些并不以唱二黄为主。例如四喜班，就主要是唱昆曲，杨懋建《长安看花记》说：

> 道光初年，京师有集芳班，仿乾隆间吴中集秀班之例，非昆曲高手不得与。一时都人士争先听睹为快。而曲高和寡，不半载，竟散。其中固大半四喜部中人也。近年来部中人又多转徙入他部，以故吹律不竟。然所存多白发父老，不肖为新声以悦人。笙、笛、三弦、拍板声中，按度擫节，韵三字七，新生故死，吐纳之间，犹是先辈法度。若二黄梆子，靡靡之音，《燕兰小谱》云"台下好声鸦乱"，四喜部无此也。

四喜班里有批专唱昆曲的艺人，曾专门组成集芳班，但不到半年，就因为昆曲没人听而解散了。四喜班老艺人还不屑习学二黄、梆子等新声，宁可孤芳自赏。因此，四喜班与唱二黄的徽班还很难挂起钩来。

另外，杨懋建《梦华琐簿》说："四喜在四徽班中得名最先。《都门竹枝词》曰：'新排一曲《桃花扇》，到处哄传四喜班。'此嘉庆朝事也。"四喜还能演昆曲大戏《桃花扇》，二黄戏里没有这个剧目，更说明它以唱昆曲为主了。当然，四喜也不可能专唱昆曲，要在当时的京城立脚，它必然是众腔杂陈的，所以当昆曲失势之后，四喜班慢慢变成主要唱徽戏的班子。《金台残泪记·丁春喜传》云："初四喜部诸老曲师，既去为集芳部，欲致梅卿，梅卿弗顾也。四喜部骤衰，始渐变昆曲，习秦、弋诸声，梅卿弗顾也。四喜部骎盛，则尽变昆曲，习秦、弋诸声，梅卿弗顾也。"这里描述了一个不为习俗变化所动，坚持自己独自艺术道路的艺人。但反过来，我们则看到，在习俗影响之下，原来主要唱昆曲的四喜班，经历了一个由盛而衰，又衰而复盛的演变过程。但当

它再次兴盛时，已经是唱秦腔和二黄（文中所说的弋阳腔）了。

因此，上述戏班虽称徽班，实际上并不一定全唱二黄腔，也不一定全出自安徽。《听春新咏》所录徽部艺人，籍贯出自安徽的并不多，而大多来自江苏。统计他们所演戏出，也以昆、秦、乱弹为多。

后人习惯于说乾隆末年以后“四大徽班”进京，实际上很不科学。一来当时进京的徽班很多，不止这四个。二来这四个班子也不一定全出自安徽，以唱二黄腔为主。只是这四个班子逐渐唱出了名声，被人们习惯上连称了。后来安徽人入京渐多，加入这些班社，如《长安看花记》所说：“嘉庆以还，梨园子弟多皖人，吴儿渐少。”因此逐渐改变了它们的成分。



图 12　皮黄戏《双投唐》，清代北京戏画

这里值得再提一下的是春台班在清乾隆年间是一常见名称，前面提到广东的徽班春台班，扬州的乱弹春台班，又有北京的春台班是唱什么声腔的呢？上海图书馆善本室收藏有一份乾隆三十九年（1774 年）春台班戏目手抄本，抄录了当时春台班演出的各类剧目 743 种（包括重见目），在这些戏目后面，又附有道光年间艺人抄录的当时北京春台班著名演员余三胜、王九林、陈鸶仙、丁鸿宝、郑连贵、周上奎、童应喜等人所演剧目 237 种。证明这个春台班，就是北京的春台班。在乾隆三十九年时，这个春台班还没有进京，但它的演出剧目已经极其丰富了。从剧目可以

看出，其中皮黄戏已经占很大比重，另外还有乱弹戏、昆腔戏[1]。春台班之所以能够在进京后，跻入四大名班之列，也是有它的扎实基础的。

由徽班带来的二黄腔在北京站住了脚跟，成为京城最盛的声腔。道光年间杨静亭《都门纪略·都门杂记·词场序》描述说："近日又尚黄腔……铙歌妙舞，响遏行云，洵属鼓吹休明，借以鸣国家之盛，故京都及外省之人，无不欢然附和，争传部曲新奇，不独昆腔阒寂，即高腔亦渐同广陵散矣。"

徽班光绪年间还活跃于山西，今天见到一些旧戏台的题壁，如河津县小梁村戏台题壁为："光绪二年江南四喜班在此一乐也。"夏县曹张村戏台题壁："江南安徽鸿升班光绪十四年七月十二日在此一乐。"猗氏县嵋阳村戏台题壁："江南安徽鸿升班光绪廿四年七月初二日在此唱了三天，一乐也。"[2] 其中值得注意的是安徽鸿升班两次题壁的时间间隔了十年，也就是说，该班十年间至少两次来到山西进行演出，说明了山西也是二黄腔的流行地。二黄腔在当时的势力之盛，于此可见一斑。

第五节　西皮与楚调

西皮见诸史籍很晚，道光八年（1828年）刊张际亮《金台残泪记》里才第一次出现，而且还是在谈论其他腔调时附带提及的。其文为："乱弹即弋阳腔，南方又谓'下江调'，谓甘肃腔曰'西皮调'。"这句话里有一点值得注意，即指出西皮调是南方人对于甘肃腔的称谓。同治年间谢铤章在《赌棋山庄词话》里也有

① 参见朱建明《清代徽班史料的重大发现——记乾隆三十九年春台班戏目》及其辑录的戏目，安徽省黄梅戏学校、安庆市黄梅戏剧院编辑《黄梅戏艺术》1983年第5期。

② 参见赵景深《明代青阳腔剧本的新发现》，《复旦学报》1956年第1期。

相同的说法："甘肃腔即秦腔，又名西秦腔。胡琴为主，月琴为调，工尺咿哑如语，今所谓西皮调也。"他对甘肃腔的解释，显然是抄自《燕兰小谱》，我们不去管它。但他也同样把西皮腔与甘肃腔连在一起。到光绪初年萝摩庵老人《怀芳记》里仍然说："……一变为西皮，秦声激越，哀怨盈耳。"这里说的"秦声"，与上面讲的甘肃腔，都是一回事，实际上都是秦腔。那么，西皮是怎样跟秦腔联系在一起的呢？欧阳予倩为此做了注脚。他在《谈二黄戏》一文里解释说："湖北叫唱是皮，一段唱叫一段皮。西皮或者是西秦的唱的意思。"① 看来，西皮应该是西秦腔传入湖北以后的产物。

西皮虽然很晚才见诸记载，但它在襄阳腔时期，应该已经出现了。滇剧西皮早期就被当地直呼为"襄阳调"，可见是从襄阳腔里吸收来的。襄阳腔也像秦腔、枞阳腔一样分为两路，一为由西秦腔影响而形成的西皮一路，一为由枞阳腔影响而形成的吹腔一路。襄阳腔影响扩及湖南、广东、云南、贵州、四川后，被称做"湖广腔"，则湖广腔影响的地区唱腔也都应该分做两路②。以后吹腔演变为二黄腔，西皮也被湖北人慢慢叫出了名，于是二黄、西皮统一出现在襄阳腔的传承调——楚调里。

叶调元嘉庆中、后期曾游楚九年，在当地看到了楚调的演出。二十多年后，于道光十九年（1839 年）重游楚地，写有《汉皋竹枝词》一卷，其中咏及楚调，涉及了其声腔曲调特点、伴奏乐器种类和名艺人情况，是难得的皮黄史料，现引录在下面：

月琴弦子与胡琴，三样和成绝妙音。

---

① 载《小说月报》17 卷号外，1926 年。

② 今天有实在的例子可证。如湖南湘剧、祁剧、辰河戏、常德汉剧、巴陵戏里，唱腔都分做南路和北路，南路即为二黄腔，北路即为西皮腔。

啼笑巧随歌舞变，十分悲切十分淫。

（原注：唱时止鼓板及此三物，竹滥丝哀，巧与情会。）

曲中反调最凄凉，急是西皮慢二黄。

倒板高提平板下，音须圆亮气须长。

（原注：腔调不多，颇难出色。气长音亮，其庶几乎？）

小金当日姓名香，喉似笙箫舌似簧。

二十年来谁嗣响？风流不坠是胡郎。

（原注：德玉、福善俱胡姓。）

风前弱柳舞纤腰，宛转珠喉一串调。

情景逼真声泪并，祭江祭塔与探窑。

（原注：此闺旦之大戏也。二胡、张纯夫均臻其美。）

第一首提到楚调的伴奏乐器月琴、弦子和二胡三种，加上鼓板打击乐。说明当时楚调的伴奏场面已经十分完备，与后世皮黄剧已经基本相同，例如今天京剧文武场伴奏乐器，仍然是胡琴、三弦和鼓板等。叶调元称楚调乐器是“三样和成绝妙音”，善于配合剧情的发展、人物情绪的变化而进行扶衬渲染。

第二首提到楚调板式情况和旋律风格的变化。楚调的传承调——汉剧，今天有丰富的板式，但像平板、导板、反调等，仍属基本板式。汉剧的西皮调高亢爽朗，其中如“快西皮”，行腔迅速，节奏紧凑，常用以表现人物内心紧张的情绪。如《空城计》里的诸葛亮所唱。二黄调则富于旋律，唱来流畅婉转，多用于抒

情唱段，其中“反二黄”更是起伏跌宕，最能揭示人物哀怨悲愤的苍凉心境。西皮、二黄结合演唱，一快一慢，造成音乐旋律的丰富变化，极富感染力。叶调元又特别强调演唱者的气要长，音要圆亮。这正是皮黄腔的行腔特点。

第三、第四首咏及嘉庆和道光年间的两代楚调名艺人四人。其中“小金”是叶调元二十年前，即嘉庆年间看过演出的，嗓音圆润，给他留下深刻印象。胡德玉、胡福善、张纯夫则是道光年间晚出的，他第二次去湖北时，正看到他们擅场。根据书中别处记载，胡德玉为贴旦，又能唱闺门旦戏，擅演《活捉三郎》。和丑角余德安搭档，一时名盛。胡福善、张纯夫则是闺门旦，与胡德玉都擅演《祭江》、《祭塔》、《探窑》等剧。这四人是唱楚调皮黄腔的旦角翘楚者。

从《汉皋竹枝词》里还可以了解到，楚调在嘉庆年间曾极度兴盛，仅汉口一地就有十余个戏班。到道光后期，则只剩下了祥发、联升、福兴三班。其词曰：

> 梨园子弟众交称，祥发联升与福兴。
> 比似三分吴蜀魏，一般臣子各般能。
> (原注：汉口向有十馀班，今止三部。其著名者，末如张长、詹志达、袁守泰，净如卢敢生，生如范三元、李大达、吴长福（即巴巴），外如罗天喜、刘光华，小生如叶濮阳、汪天林，夫如吴庆梅，杂如杨华立、何士容。)

这里又分行当记录了当时楚调三班里的一些名艺人姓名。它处还咏及花旦张红桂（又名人参叶）、叶双凤（又名黄安），武旦姚秀林、王金铃、程颤云等。后世汉剧角色比京剧保存更多的旧规，共分十色，为一末二净三生四旦五丑六外七小八贴九夫十杂，这

十种角色在竹枝词里都提及了。

通过叶调元的《汉皋竹枝词》，我们基本掌握了清代嘉庆、道光年间，楚调西皮、二黄合唱的音乐特点、风格面貌，也大致了解了当时汉口的班社和艺人情况。从汉口楚调戏班数量的下降，也可以看出：皮黄腔的发展并不是平川跑马，它有兴盛，也有衰败。楚调的最盛时期是在道光以前，后来反而底气不足了。但反过来可以证明，楚调皮、黄合调，应当早在嘉庆之前，这样嘉庆时期才能得到大的发展。

今存楚调剧本，有清代汉口三元堂、文升堂、文雅堂刊行的《新镌楚曲十种》里的五种，分别为《英雄志》、《李密降唐》、《祭风台》、《临潼斗宝》、《青石岭》，现藏中国艺术研究院戏曲研究所资料室。

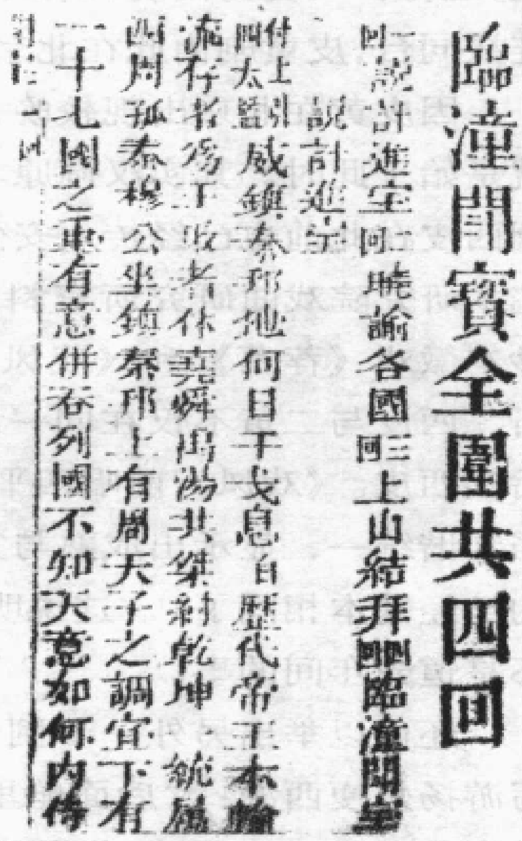


图 13　清汉口刊楚曲《临潼斗宝》书影

因为北京被徽班艺人抢了先，所以一直是二黄的天下。但徽戏、汉调本来差别不大，所以汉调艺人也慢慢北上，搭班演出。这样，他们就把西皮唱腔带入了北京，人们觉得新鲜，称之为“新声”。粟海庵居士写道光八年到十二年（1828 ~ 1832年）京师事的《燕台鸿爪录·三小史诗序》①里说：“京师尚楚调，乐工中如王洪贵、李六，以善为新声称于时。”这里的“楚调”，指的

① 作者《别韵香诗序》云：“道光戊子夏秋间，余以应京兆试，客都门……壬辰九月报罢。”可知所写为这一段时间的事。

应该就是上述二黄、西皮合唱的汉调。如《都门纪略》所举王洪贵、李六演出的剧目，有《取成都》、《击鼓骂曹》、《太白醉写》、《扫雪打碗》四出[①]，其中三出唱西皮，一出唱二黄。二黄在北京已是惯熟，西皮却是初来乍到，因此王、李被京人目为“善为新声”。《燕台鸿爪录》记录的时间，与《金台残泪记》恰恰不相上下。前面引过的《怀芳记》也称：“一变为西皮，则秦声激越，哀怨盈耳。”以后西皮、二黄就连袂同台，皮黄剧由此在北京独霸剧坛。

因皮黄在北京出现较晚，论者往往以为西皮、二黄的合流，就是始于此时。其实汉调原本就是皮、黄合唱的。不但如此，汉调西皮在此前也已经传入安徽，并在徽戏里与二黄合唱了。中国艺术研究院戏曲研究所资料室藏有道光十三年（1833年）杭州抄本徽戏《荐葛》和《戏凤》两种，带有工尺谱。根据曲谱分析，西皮与二黄不仅在同一出戏里出现（如《荐葛》前唱二黄，后唱西皮。《戏凤》前唱四平调，后唱西皮），而且两者的结合相当和谐统一，显示出成熟与完善，与今天京剧相同剧目的曲调结构已经基本相同了[②]。这说明，徽戏里二黄与西皮的合流，也远不是道光年间的事。

还可以举出另外一个例子。清人小说《风月梦》第十六回，写游扬州瘦西湖：“后面舱里，那些朋友挤得汗流流的，黄腔走板唱着西皮、二黄。”此书前有邗上蒙人“道光戊申冬至后一日”自序，说这本书记他三十余年之所遇。戊申为道光二十八年（1848年），所以上面说的即是道光年间的事，可见其时扬州已经是皮黄的天下了。另外第七回还写到：“月香（妓女名——笔者）道：‘诸位老爷不必哇咕，我唱二黄陪罪。’袁猷道：‘你捡拿手唱罢。’”这里所说的“二黄”，也应理解为与皮黄合腔后的

① 原文为：“让成都刘璋、击鼓骂曹弥衡、醉写吓蛮李白、扫雪刘子忠。”

② 参见潘仲甫《皮黄合流浅探》，《戏曲研究》第16辑，1985年。

二黄。当时扬州妓女也已经用皮黄代替了过去所唱的小曲了。这个事实进一步说明，徽戏里二黄与西皮合流应在道光之前。

再找一个旁证。张际亮《金台残泪记》里说："西皮于乾隆末，由蜀伶传至徽伶。"他说西皮是由蜀伶传到安徽的，似乎是指魏长生下扬州所产生的影响。要把西皮和魏长生搅在一起，似乎还缺乏足够的证据。但我们注意到，他说西皮传入安徽至少也在道光之前。



图 14 皮黄戏《焚绵山》，民国北京戏画

楚调艺人进京，除上面提到的王洪贵、李六外，著名的还有米应先、余三胜、龙德云、童德善、谭志道等。其中米应先（1780～1832年）又名米喜子，为湖北崇阳县人，约在乾嘉之际，十五六岁时入春台班，为生角，他所唱的，可能即是楚调。李六、王洪贵时代比米应先晚，李六入春台班，王洪贵入和春班。与之同时，又有余三胜（1802～1866年），湖北罗田县人，为春台班生角。萝摩庵老人《怀芳记》称其为"黄腔中老乐工，有盛名于时者"。杨静亭《都门纪略·都门杂记·词场序》曰：

> 时尚黄腔喊似雷，当年昆弋话无媒。
> 而今特重余三胜，年少争传张二奎。

"黄腔"即是二黄腔。由于这许多楚调艺人加入北京徽班，使其

唱腔染上了更多的楚调特色，故而吴焘《梨园旧话》说："班曰徽班，调曰汉调。"道光二十年（1840 年）刻本京剧《极乐世界》凡例亦称："二黄之尚楚音，犹昆曲之尚吴音。习俗然也。"

皮黄腔的影响极为广泛，今天我们看到的徽剧、汉剧、京剧不说，又如湘剧、赣剧、粤剧、桂剧、滇剧、广东汉剧、婺剧、汉调二黄（陕西南部）、上党二黄（晋东南）以及川剧里的胡琴腔等，或以皮黄腔为主要唱腔，或以之为综合声腔里的一种。皮黄腔近代以来成为力量最强的一个声腔剧种。

附带解释一下：皮黄腔在湖南一些剧种里被称做"南、北路"，"南路"指二黄，"北路"指西皮。这明显是当地根据声腔来源的地理位置来为之命名的。另外湖南等地区还称皮黄为乱弹。皮黄和乱弹梆子腔同出自秦腔和吹腔等声腔，在血缘上是相近的，因此也被视做广义上的乱弹。

第四章　地方小戏的普遍兴起

清代以来，各种声腔都在四处传播，当它们在某些地区相遇后，或与该地区的腔调小曲相融会，就又形成新的复合声腔。这些声腔和复合声腔，由于更多继承了前代戏曲的优厚传统，往往呈现出更加成熟的舞台面貌，从音乐唱腔、舞台表演以及剧目内容等各个方面，把戏曲艺术推进到一个新的阶段。这种声腔发展途径，是清代戏曲艺术成熟的主要表征。

然而，清代还有另外一条戏曲形成的路径，即在民间歌舞说唱的基础上发展为新的戏曲剧种。清代以后，由于戏曲艺术已成为极其成熟的表演艺术，成为最受人们欢迎的普及艺术。它的影响已经深入到社会生活各个领域和民众心理内容之中。因此戏曲成为当时一切表演艺术的中轴，所有表演艺术都产生了一种对戏曲的向心力，在这种力量作用下，就有大量的歌舞说唱艺术开始向戏曲表演艺术演化。

由于这些新的戏曲样式，都是从民间歌舞说唱的简单表演形态脱胎而来，因而相对前述声腔和复合声腔来说，它们的形式都比较简陋，出场角色少，音乐唱腔简单明快，表演风格生动活泼而生活气息浓厚；演出剧目也多半是比较简单的民间生活内容，不同于成熟腔种，演出大量表现宫廷历史生活和军事斗争的袍带戏。因此我们称之为地方小戏。又由于这些小戏角色多半为小

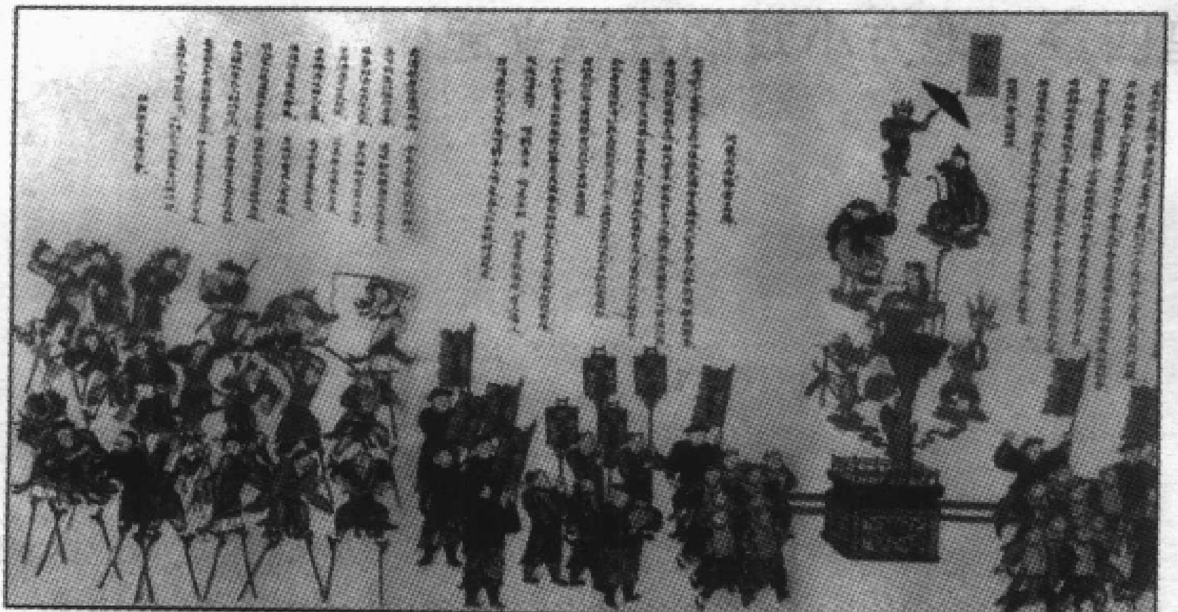


图 15　清天津《天后宫过会图》社火舞队

生、小旦、小丑，因此也称之为“三小戏”。当然，这些小戏在它们的发展过程中，也吸收了各种声腔的成分。

这些由民间歌舞说唱形成的地方小戏，数量极其众多，其涵盖的地域也极其广阔，成为清代中、后期戏曲声腔里一个极为重要的支流。它受到底层民众欢迎的程度，也使人们对之另眼相看。

民间小戏主要有两种类型。一种出自民间歌舞，大都来源于各地乡镇农村为庆贺年节丰收而举办的社火、社会、灯会等歌舞表演活动。这些活动大多是演唱当地民间流传的民歌、俗曲、秧歌小调等，配以简单而热烈的表演。这类表演在各地的名称不一、五花八门，如花鼓、花灯、秧歌、连厢、唱灯、采茶、彩调等。表演形式也色彩各异，不过基本路子相同。这类表演往往带有简单的故事情节，在民间的长期演出过程中，慢慢发展成装扮角色的演出，搬上戏台，小戏就形成了。这类小戏在各地的名称有花鼓戏、采茶戏、秧歌戏、灯戏、彩调戏等。

另一种出自民间说唱，来源于各地的曲艺演出活动。明清以

来，在俗曲演唱基础上发展起来许多通俗曲种，如道情、摊簧、落子、琴书、坠子、八角鼓等，用各种有特色的民间唱调说唱故事。最初往往采用“坐唱”、“唱门子”的形式，逐渐发展到分角色的化妆演唱，然后加入表演，最终由地摊子演出正式走上戏曲舞台，转变为戏曲形式。这类小戏主要有北方陕西、山西、河南几省的道情戏，东南几省的摊簧戏，以及各地的许多曲子戏。

第一节　花鼓戏

花鼓戏来源于民间花鼓，最初是一种边打花鼓边做身段表演并唱歌的民间舞蹈，形成于长江流域广大地区，包括湖北、湖南、江西、浙江、安徽、四川、贵州等省。民间花鼓的起始，很有可能来自宋代社火“舞讶鼓”。至少在明代，打花鼓已经成为民间熟知的一种歌舞形式。

花鼓里最为知名的是凤阳花鼓，明代周朝俊《红梅记》传奇第十九出“调婢”、二十出“秋杯”里，插有两段凤阳花鼓表演，原文是这样的：

> （内打花鼓介）（丑叫介）（杂扮一男子、一妇人打锣鼓上）（丑）你是那里人？（杂）凤阳人。（丑）你打一通我听。（杂唱）紧打鼓儿慢筛锣，听我唱个动情歌。唱的不好休要赏，唱得好时赏钱多。（鼓一通介）（丑笑）妙！妙！还有什么曲？（杂）有、有、有的，【上之回】、【白头吟】、【乌夜啼】，都是古曲……（十九出）
>
> （杂携花鼓上唱介）洛阳城东桃李花，飞来飞去落谁家。洛阳女儿惜颜色，行逢落花长叹息：今年花落颜色改，明年花开复谁在？已见松柏摧为薪，更闻桑田变成海。（鼓一通）……（二十出）

两段花鼓表演都是边打锣鼓边舞蹈，唱的曲子是七字对句。虽然花鼓艺人说他能唱【白头吟】一类古曲，恐怕也已改唱七字句而不是长短句。周朝俊在这里插用花鼓，点明花鼓艺人是凤阳人，这说明凤阳花鼓在当时是很流行的。

明、清两朝凤阳一带长期水涝旱灾，民不聊生。没有办法，人们只好年年逃荒，靠打花鼓卖艺行乞。《缀白裘》第六集里收有《花鼓》小戏一出，其中所唱《凤阳歌》有歌词曰："说凤阳，道凤阳，凤阳是个好地方。自从出了朱皇帝，十年倒有九年荒。大户人家卖田地，小户人家卖儿郎。惟有我家没得卖，肩背锣鼓走街坊。"这就是花鼓艺人对家乡情景的凄苦描述。而四处逃荒的凤阳人，就把花鼓艺术传播到远近各地。

清朝凤阳花鼓的风行，可以从很多历史记载里看出来。上引《缀白裘·花鼓》，就是专门描写凤阳花鼓的一出戏，其中丑公子说："咻！闻得新到一起凤阳婆子，打花鼓甚好，不免去看他一看，顽他一顽，有何不可。"清代俗曲集《霓裳续谱》里收了两支凤阳花鼓曲，一支是《凤阳歌来了》，另一支是《凤阳鼓凤阳锣》。

康熙年间，凤阳花鼓已经传到北京，写于康熙三十二年（1693年）的陈于王《燕九竹枝词》里有句："小儿花鼓凤阳调，士女周遭拍手笑。"另外，李振声《百戏竹枝词·打花鼓》有自注说："打花鼓，凤阳妇人多工者。又名秧歌。盖农人赛会之戏。"

清朝打花鼓的风气之盛，还可以从下面这条资料里看出来。居住在福建的靖南王耿继茂，在当地独霸一方，有许多百姓课户为他缴税纳贡，其中即有一大批花鼓艺人。清代海外散人《榕城纪闻》"康熙壬寅元年正月初八日"说："匡城外……经院巷与妓女住，开元寺前与戏子住。盖妓女、戏子皆王课户，榜曰'靖藩'。龙山巷与打花鼓人住，亦王课户。打花鼓亦千馀人。"这里花鼓艺人竟然聚集到上千的数字，不免令人为之咋舌。想象一下，这么多的花鼓艺人，如果一齐到福州街头演唱，该是何等壮

观的场面？

打花鼓的演出形式是："演者约三四人，男敲锣，妇打头鼓，和以笛板。"① 明人顾见龙绘有一幅打花鼓图，上绘一女子边打腰鼓，边翘脚扭腰舞蹈。旁边有一男子打鼓相衬，背上背有一个婴孩，边上还站立两个大一点的孩子。另一边有一个士人模样的人，脚踏瓷圆凳，兴致勃勃地欣赏。这幅图画既描绘了打花鼓的场面，也表现出了当时花鼓艺人拖家带口、四处流浪的卖艺生活的惨状。

打花鼓因为受到人们的广泛欢迎，因此又被用于社火表演，李振声说它是"农人赛会之戏"②。《扬州画舫录》卷九引吴薗茨《扬州鼓吹词序》说："土风，立春前一日，太守迎春于城东蕃厘观，令官妓扮社火……至康熙间裁乐户，遂无官妓，以灯节花鼓中乐目替之。扬州花鼓，扮昭君、渔婆之类……"花鼓开始扮演人物故事，成为灯节社火中的常备节目，就向舞台表演靠近了。

花鼓戏正式出现，清人有记载。钱学纶《语新》一书记松江地区掌故，其中谈到花鼓戏说：

> 花鼓戏不知始于何时，其初乞丐为之，今沿城乡搭棚唱演。淫俚歌谣，丑态恶状，不可枚举。初村夫村妇看之，后则城中具有知识者亦不为嫌。甚至顶冠束带，俨然视之，殊可大噱。余今年五十有四，当二十岁外犹未闻也。或曰：兴将二十余年。或曰：某村作戏，寡妇再醮者若干人；某乡演唱，妇女越礼者若干辈。后生小子，着魔废业，演习投伙，甚至染成心疾，歌唱发癫。

① ［清］王韬：《海陬冶游录》。

② ［清］李振声：《百戏竹枝词·打花鼓》。

钱学纶写这段话时为五十四岁，时值乾隆五十五年（1790 年）。他说在二十几岁时还没见过花鼓戏，从乾隆五十五年推前三十年，是乾隆二十五年（1760 年），也就是花鼓戏在松江一带开始兴盛的时间。

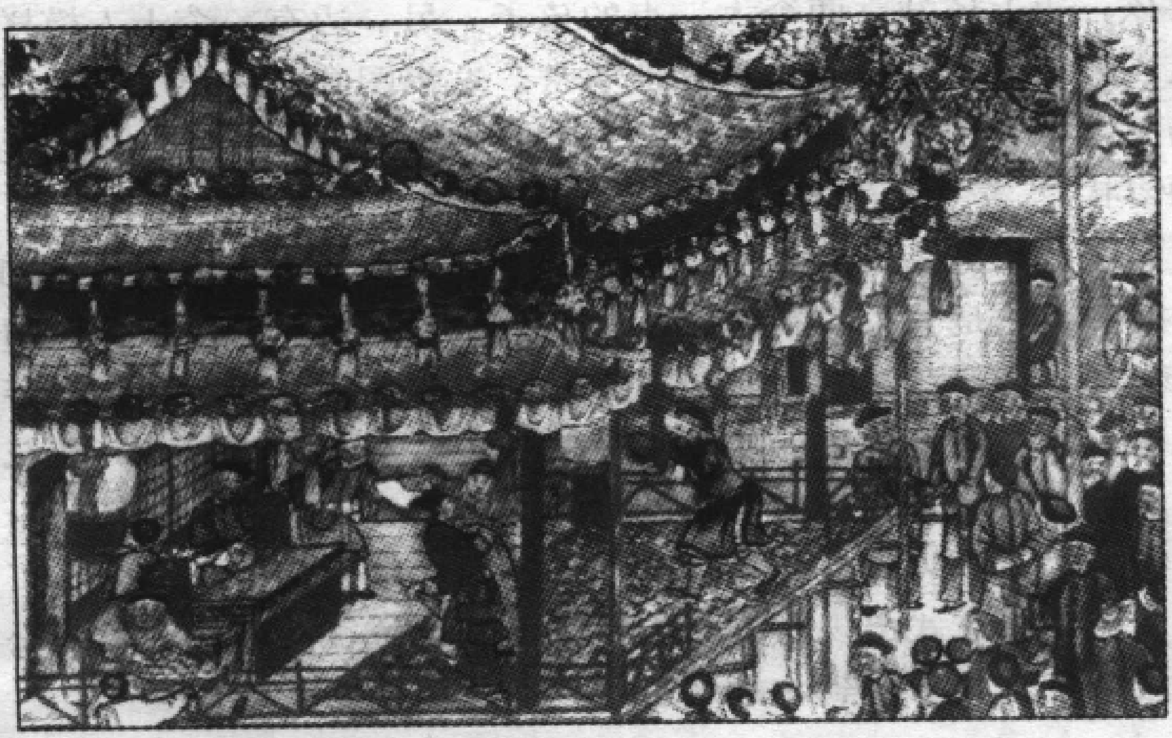


图 16 ［清］徐扬《盛世滋生图》中《红梅记·花鼓》演出场面

另外，清浦县（今江苏淮阴）人诸联《明斋小识》卷九说："花鼓戏传来卅年，而变者屡矣。始以男，继以女；始以日，继以夜；始于乡野，继于镇市；始盛于村俗农甿，继沿于纨绔子弟。胡琴、弦子，俨号宫商；淫妇奸夫，居然角色。戏场中演出怪怪奇奇之阵，而海滨逐臭之夫，或集诗歌相赠，假曰多情，斯文扫地矣。"诸联是乾、嘉时候人，那么江苏花鼓戏兴起的时间，大约也就是乾隆年间。

前后两则资料所说，不仅在时间上一致，在情形上也一致，都讲花鼓戏是从农村兴起，随后进入城市，惹动众多观众，甚至后来连文人士夫也乐于欣赏。花鼓戏内容，大多有关民间生活、

男女爱情，因此被这两位老夫子一致痛斥——这一点也一致，但这却正是花鼓戏得以迅速兴盛的原因之一。

嘉庆十年(1805年)成书的西溪山人《吴门画舫录》里，还记录了当时活动于浙江一带的一位著名花鼓戏女艺人，受到城乡广泛欢迎的情况："陈桐香，浙之姚江人，工演剧，非昆非弋，俗所谓花鼓戏者是。浙东滨海邑，厥风甚盛。时值木棉脱树，采撷盈野，以戏进者日集。姬往来吴、越间，或买舟向村落，居人敛钱演戏，士女如云，负贩骈集。陆搏蹋毬之徒，以及游食无常业者，往往藉姬而食。"浙东滨海一带的村镇，在木棉收获季节，聚钱演唱花鼓戏庆丰，到处相请，使陈桐香红极一时。这大概是嘉庆初年的事。比江苏稍微晚一点，浙江也成为花鼓戏盛行区域了。

花鼓戏在江、浙一带流行，自然会进入上海。清代中期以后，花鼓戏在上海极其活跃，各种笔记记载颇多。其中值得专门拈出的，是花鼓戏曾一度遭禁一条。清人畹香留梦室主《淞南梦影录》卷一说：

> 无业流民，及梨园子弟之失业者，纠土娼数辈，薄施脂粉，装束登场，荡态淫声，不堪听睹，名曰花鼓戏。向年新北门外吉祥街一带，不下十数家。自叶顾之观察宰我邑时，严行禁止，有犯必惩，其风始息。比年虹口及西门外幽僻之处，时或一演，苟为捕房访闻之，无不即时逮案。方整鸳鸯之队，旋罹犴狴之灾，而若辈遂不敢明目张胆矣。

上海花鼓戏大多是由流民、娼妓、失业戏子演出的，这与前面钱学纶说"后生小子，着魔废业，演习投伙"的情况一样，都证明花鼓戏是一种易于普及的通俗表演，这也是它得以盛行的原因之一。只是统治者以为其内容有伤风化，往往禁止演出。另外一条

资料也提到花鼓戏被禁的情况：

> 禁夜戏示文：为禁止夜戏事。照得乡社春秋祈报演剧酬神，乃古人琴瑟迓田主之遗意，后世人心浮靡，往往借酬神为名，扮演淫词亵语，穷形尽相，妇女杂沓，拥挤纵观冀怪。更有深夜悬灯，以及秧歌花鼓，聚众围场，竟宵达旦，难保无斗殴、赌博、窃盗、奸拐情事。查例载“城市乡村，如有当街搭台悬灯，演唱夜戏者，将为首之人杖一百，枷号一个月，不行查拿之地方保甲，杖八十”等语。为此，严行禁止。嗣后酬神，只许白昼扮演古来义夫节妇、孝子顺孙故事，足劝人为善者，断断不准夜戏。其秧歌花鼓，尤属非法，著圩董庄长约地等，实力稽查，捆缚送案，以便责惩驱逐。倘知情故纵，一经发觉，照例一并处治。特示。①

从这条禁戏告示里，我们恰恰可以看到，当时秧歌花鼓被广泛用于民间迎神赛会，演出场面十分热烈：妇女杂沓，拥挤纵观，深夜悬灯，通宵达旦。花鼓戏在民间受欢迎的程度，远不是一些大戏所能够比拟的。

前面谈到，打花鼓是在长江流域诸省广泛流行的民间歌舞活动，因此久而久之，各地就在此基础上，或吸收民间小调，或汲取其他大戏的声腔，发展起各具风格的花鼓戏来。其著名的，有湖南花鼓戏、湖北花鼓戏、安徽花鼓戏等。在这些省份，常常一个地区就有一个地区的花鼓戏，一个县就有一个县的花鼓戏，往往十几、几十种地共同兴盛流传。

① ［清］刘曾騄：《梦园公牍文集》卷四。

第二节　采茶戏

采茶戏是流行于南方广大地区的另外一种民间小戏，在民间采茶山歌的基础上发展起来，与花鼓戏有着相近的血缘关系。

南方在茶叶收获的季节，人们边采茶边唱山歌，这种山歌叫采茶歌。其名目有“十二月采茶歌”、“十二月花名”、“唱春”、“春调”等。不同的地区有不同的采茶调。

明末清初时期，刘献廷在湖南衡山听到人们唱采茶歌，他在《广阳杂记》卷四里说：“旧春上元在衡山县，曾卧听采茶歌，赏其音调，而于词句懵如也。今又来衡山，于其土音虽不尽解，然十可三四领其义。因之而叹古今相去不甚远，村妇稚子口中之歌，而有十五国之章法。”刘献廷是一个善于欣赏民间音乐的文人，竟至于在山里卧听人唱采茶歌，其画意幽情，定沛然于怀。从他的叙述里可以了解到，民间采茶歌都是用本地土语唱的，这是它能够在一地风靡的原因。

由于采茶调为当地人喜闻乐见，渐渐地就被吸收到年节社火活动里去。南方流行的社火活动五花八门，有花灯、花篮、花车、竹马、旱船等，采茶调则常常成为其中的主调。如道光元年（1821年）湖南《辰溪县志·风俗》写到民间歌谣时说：“农人有秧歌，厂民有扯炉歌，皆以节劳，馀则牧童唱山歌，庆元宵有采茶歌、及川调、贵调之属，其词俚俗，操土音，亦盛世熙皞之一征也。”又李调元《南越笔记》卷一说：“粤俗，岁之正月，饰儿童为彩女，为队十二人，人持花篮，篮中燃一宝灯，罩以纱，又为大圈缘之，踏歌，歌‘十二月采茶’。”这是广东正月灯节民间社火表演的情况，十二人手提花篮灯，边踏歌舞蹈，边唱“十二月采茶歌”，这种形式叫“茶灯”。清人吴震方《岭南杂记》卷上记载广东潮州灯节的情况与之类似：

> 潮州灯节，有鱼龙之戏，又每夕各坊市扮唱秧歌，与京师无异。而采茶歌尤妙丽。饰姣童为采茶女，每队十二人或八人，手挈花篮，迭进而歌，俯仰抑扬，备极妖妍。又有少长者二人为队长，擎采灯，缀以扶桑、茉莉诸花，彩女进退行止，皆视队首。

从这条记载又可看出来，采茶歌还配有专门的采茶舞，大概是边唱歌，边模仿采茶的动作进行舞蹈。

福建也有类似的社火活动。民国九年《龙岩县志》卷二十一"礼俗志·岁时景物"里记载："自元旦至元宵，沿街鼓吹歌唱。昼则弄金狮，夜则掉龙灯，或妆扮女子唱采茶歌，比户游行，谓之采茶戏。"这条记载比较晚，它反映了这种民俗持续的长久。

采茶调最初被用于年节社火时，还只是一种群歌队舞的形式，没有故事情节。继而发展下去，就出现几个角色的简单装扮。光绪《郁林州志·风俗》说："元宵以前，乡村中有装扮竹马、春牛戏者，竹马则唱采茶歌，春牛则唱耕田曲。"骑竹马表演也唱采茶歌，这就使采茶歌舞的影响又扩大了一步，进而就进入人物扮饰了。光绪《容县志·风俗》说：由元旦至下弦止，"各乡竞为狮鹿、采茶、鱼龙等戏……尤以采茶为陋俗。法用乔装男一女二，更唱迭和，从正月至腊月，逐月皆有茶歌"。这种乔装男女的对歌，再加入故事情节，就发展为民间"两小戏"、"三小戏"的形式了。

福建道光十年（1830年）刊《永定县志》卷十六"风俗志"记载道："永邑界临广东之嘉应、大埔，彼处有采茶戏，男扮女装，三五成群，唱土腔和胡弦，流入于乡村街市，就地明灯彻夜奏技，引诱良家子弟，掷钱无算，淫亵无耻，莫此为甚。"这里提到闽西采茶戏是从广东传入的，所唱为土腔，用胡琴伴奏。

采茶戏与花鼓戏一样，流行于南方很多地区，如有江西采茶

戏、安徽采茶戏、广东采茶戏等。在民间流行的实际情况，常常是采茶戏与花鼓戏一起演出，共同组成一个民间小戏。

采茶戏里的一支——黄梅采茶戏，值得在此一提。黄梅采茶戏最初源于湖南省东部黄梅县的采茶调，根据清代《黄梅县志》的记载，乾隆年间，黄梅县的紫云山、龙平山一带产茶区，每年谷雨前后，青年男女成群结队在山上采茶，唱出许多流行小调和即兴小调，也唱紫云山樵歌和太白湖渔歌。乾隆四十九年（1784年）黄梅地区大旱，第二年又遇大水灾，当地人们四处去逃荒，沿路演唱黄梅采茶调，就把这种曲调传播到了安徽、江西等地。这种情形有些类似凤阳花鼓。传到安徽、江西的黄梅采茶调，经过和当地民间花灯、高跷等表演艺术结合，慢慢形成小戏，这就是黄梅戏。① 黄梅戏后来成为横跨数省的大剧种，其实它的基础只是民间采茶调。

第三节　花灯戏

在云南、四川、贵州、湖南、湖北等省份，民间盛行花灯戏。这是一种在灯节喜庆表演基础上形成的小戏。每年正月十五闹花灯，这些地区的人们，常常扎出各种彩灯，组织各种舞队，边演唱民间小调如“绿荷包”、“送郎调”、“十杯酒”、“十大姐”等，边跳花灯舞。清纂民国修《湖北通志·风俗二十一》载：“正月十五日为灯节，前数日为试灯，十六以后为续元灯……有所谓花灯者，妆饰男妇，沿门唱杨花柳曲及荷花、采茶等歌，尤敝俗也。”乾隆三十年（1765年）湖南《辰州府志》卷十四“风俗”载：“……舞灯后，又各聚资唱梨园，名曰灯戏。”乾隆年间四川《苍溪县志·风俗》也说：“上元

① 参见陆洪非《关于黄梅戏》，华东戏曲研究院编：《华东戏曲剧种介绍》第1集，1955年。

放花灯，演灯戏。”又嘉庆年间刊定晋岩樵叟《成都竹枝词》有句：

过罢元宵尚唱灯，
胡琴拉得是淫声。
《回门》《送妹》皆堪赏，
一折《广东人上京》。

花灯戏的源起即由此，其时间看来要早到清初。实际上花灯戏和花鼓戏、采茶戏的关系也密不可分，常常是你中有我，我中有你。



图17　川剧《白狗争风》，清代四川绵竹年画

花灯戏系统里有一支异军突起的腔调——梁山调，在川、黔、鄂、湘、陕、赣、闽、粤八个省区流传，渗透到几十个剧种里去，这是一个值得注意的现象。因为从民间小戏里形成一种具有如此广泛影响力的声腔，这在清中叶以来还是绝无仅有的。

梁山调起源于四川省梁山县，江西人黄勤业于道光丙戌年（1826年）三月三十日曾游至川西井研县，看到灯戏梁山调演出，他在《蜀游日记》里说：“……宿竹园铺。是夜，乡人作优戏，登场不多人，声容俱无足取。其班曰灯班，调曰梁山调，盖由梁山县人上元灯事所作，而留遗以至于今也。”他正确指出了梁山调是梁山县人正月十五灯节所唱之调，以后传播开来。

四川灯戏主调就是梁山调。嘉庆、道光年间，乌程县范锴作《蜀产吟》，其中有五古吟灯戏，前面有小序云：

> 俗有优伶，专演乡僻男女秽亵之事，歌词俚鄙，音节淫靡，名曰梁山调，与弋阳、梆子迥别……昔以伤风败俗，禁不入城市。无赖者恒于寅夜征歌，故曰灯戏，又名唱灯，剧中实无灯也。近则川之东北郡邑柳曲村郭间，筑台竞演，昼夕不分，盈途喧笑，士女聚观，恬不为怪。迨夕阳人散，犹津津乐道之。

范锴不知道灯戏只是来源于灯节，并不一定要在戏里用灯。但他指出了川东北城乡对于灯戏梁山调的欢迎程度，这是对我们有参考价值的。

梁山调的主奏乐器为胖筒筒，这是一种形似二胡而筒略长略大、杆略短，演奏时略带嗡音的丝弦乐器，当地人称为"胖筒筒"，外地呼为"大筒筒"、"大筒子"、"嗡胡"、"蛤蟆嗡"等等，因此梁山调又称为胖筒筒调。

梁山调腔系里含有大量民间杨歌、杨花柳曲、杨柳调等，因而人们也往往以这些名称呼之。如咸丰二年（1852年）湖北《长乐县志》卷十二"风俗志"载："正月十五日夜……张灯演花鼓戏……演戏多唱杨花柳戏，其音节出于四川梁山县，又曰梁山调。"还附有道光己酉（1849年）科拔贡田泰斗的《竹枝词》曰："逐户灯光灿玉缸，新年气象俗敦庞。一夜元宵花鼓闹，杨花柳曲四川腔。"又如同治四年（1865年）湖北《宜昌府志》卷十一"风俗"曰："十五日元夕张灯演花鼓，多唱杨花柳词，其音节出四川梁山县，谓之梁山调。"这是梁山调传至湖北，人们呼之为杨花柳戏的记载。

梁山调作为剧种或声腔的名称，广见于川、鄂、湘诸省，除前引四川梁山调外，还有湖北钟祥、荆门的梁山调剧种，以及湖南、湖北、豫南一些花鼓戏里的梁山调（有的讹传为良善调、凉伞调）等。又有名称改变了的梁山调，如四川、鄂西的灯戏胖筒

筒、采堂戏、大筒子，川、黔、湘诸省的阳戏声腔，湘、鄂西的杨花柳声腔，鄂、陕南的二棚子弦子调，鄂南提琴戏声腔及文词，湖南花鼓戏里的正宫调、西湖调、三流，以及湘、赣花鼓、采茶戏的北词和各类川调，等等。①

第四节 秧歌戏

秧歌戏是流行在北方山西、陕西、河南、河北、山东等省的小戏系统，在实质上与南方的花鼓戏、采茶戏、花灯戏没有什么区别，也是在民间小调和社火表演的基础上发展起来的。

秧歌最初是南方农民在插秧、采花时所唱的民歌。李调元《南越笔记》卷一说："农者每春时，妇女以数十计，往田插秧。一老挝大鼓，鼓声一通，群歌竞作，弥日不绝，谓之秧歌。"这大概是他于乾隆三十九年（1774 年）或四十三年（1778 年），在广东主持学政时，看到的农村景象。湖南情况也相同，同治《宁乡县志·风俗》说：立夏"分秧插田，盈塍接垅，以酒肴布地，盐蛋尤伙，欢呼酣饮，歌声遍绣陌。或有以锣、鼓节曲者，谓之打山歌，亦曰插田歌"。这是农民表现春播愉快、减轻种田疲劳的一种歌唱方式。

当人们把秧歌调搬到年节社火演出里以后，秧歌就成为社火舞蹈的一部分了。清人杨宾《柳边纪略》卷四记载宁古塔的秧歌演出说："上元夜，好事者辄扮秧歌。秧歌者，以童子扮三四妇女，又三四人扮参军，各持尺许两圆木，戛击相对舞，而扮一持伞灯卖膏药者前导，旁以锣鼓和之。舞毕乃歌，歌毕更舞，达旦方已。"这里所说宁古塔地方的秧歌舞，是三四对装扮男女，手

① 参见刘正维《梁山调腔系论证》，《音乐研究》1983 年第 1 期。梁山调腔系的源流脉络，以往不大清楚，此文作者根据长期调查与研究，理清了其线索，是一个不小的功绩。

拿短棍敲击而舞，前面还有一个卖膏药打扮的人，拿着伞灯做引导，又有锣鼓伴奏。这种表演形式是比较特殊的，和后世的北方秧歌舞存在很大距离，大概只是一个地区的特例吧？

一般来说，社火里的秧歌都与舞蹈、技艺、武术等表演形式相结合，形成地秧歌、高脚秧歌（即踩高跷唱秧歌调）、武秧歌等，边唱边闹边表演，一些地区即称之为“闹秧歌”。

前面讲到秧歌戏和花鼓戏、采茶戏、花灯戏在实质上没有什么区别，就是因为唱秧歌、打花鼓、唱采茶歌、舞花灯，往往一起出现在相同的社火表演里，它们彼此都是互相吸收的，没有什么大的不同。例如前面引过的《岭南杂记》说潮州灯节，“各坊市扮唱秧歌，而采茶歌尤妙丽。”这里采茶歌似乎就被看做了秧歌的一种。又如引过的《宁乡县志·风俗》说上元节儿童装扮起来，“唱插秧、采茶等曲，曰打花鼓”，又把唱秧歌直接称做打花鼓。就是著名的凤阳花鼓，也自称为秧歌，例如坊本《花鼓》里有“凤阳歌”，开首就唱道：“紧打鼓，慢敲锣，你老听我唱栽秧歌。别的歌儿都不唱，听我唱支凤阳歌。”这是因为秧歌和采茶调一样，都是南方劳动小调，彼此吸收，又都被广泛用于花鼓、花灯表演里的缘故。

秧歌既然起自南方，就有一件事情很费解，即：它怎么演变成北方民间年节社火里面一种主要形式的？近代以来，陕北、山西、河北大秧歌、扭秧歌、秧歌舞都十分出名，而在南方反倒只见到打花鼓、唱采茶、舞彩灯的形式了。秧歌在北方扎了根，但它仍然被叫做“秧歌”。

这个疑问，光绪年间山西忻州、直隶州知州，安徽桐城人方戊昌就已经提出来了。他在光绪十四年（1888年）刊的《牧令经验方》一书里说：

秧歌原是南省种稻插秧农夫所歌，虽俗词俚语，颇

> 有道理。乃北省并不种稻，并不插秧，大兴秧歌，无非淫词亵语，为私奔、私约者曲绘情态。寡妇、处女入心变心，童男亦凿伤元真，于风俗人心大有关系。晋省逢年逢节，寡廉鲜耻、游手好闲之人，装扮男女，沿村走街混唱，老少男女若狂趋走观听，最为可恶。地方官应出示严加禁止，违者重惩。

方戊昌在山西看到男女对于秧歌趋之若狂，而当地并非种稻区，因此认为毫无道理，无非是秧歌导亵诲淫所致，要求地方官一律禁止。大概说来，秧歌演唱形式最初传到北方，由于其通俗、新颖的格调，立即受到人们的热烈欢迎，继而便结合北方各地的民间歌舞，发展成当地的年节舞蹈——这是通过方氏的责难而推测到的。

北方秧歌兴起后，就常常有一些借此为生的民间艺人，把秧歌表演带入京城。统治者的态度只有一个，就是反复下令禁止。清康熙朝就曾经两次发布禁止唱秧歌的禁令。一次是在康熙十年（1671 年），清廷告示说："凡唱秧歌妇女及堕民婆，令五城司坊等官，尽行驱逐回籍，毋令潜往京城。"① 另一次是康熙四十五年（1706 年），禁令内容大同小异，但禁唱秧歌的地区又从京城扩大到包括宛平、大兴两县②。但是从来民间游艺活动都是无法用行政命令来压制的，反而总是越禁越行、越压越兴。

秧歌被秧歌妇女带入北京后，逐渐就被北京地区的民间社火活动所吸收，我们从清代一则京师"过会"的记载里，可以看到它的行踪。清人富察敦崇《燕京岁时记》说："过会者，乃京师游手，扮做开路、中幡、杠箱官儿、五虎棍、跨鼓、花钹、高

① 引自清光绪年间延煦等编《台规》卷二十五。

② 参见［清］孙丹书《定例成案合钞》卷二十五"犯奸"条。

跷、秧歌、什不闲、耍坛子、耍狮子之类。如遇城隍出巡，及各庙会等，随地演唱，观者如堵，最易生事。如遇金吾之贤者，则出示禁止。"

当秧歌被吸收到北方各地的年节社火中以后，逐渐就在其唱调的基础上，发展为各地的秧歌小戏，河北、山西、陕西，以及河南、山东，都是它的传播区域。一般来说，这些地区的秧歌戏，都不同程度地吸收了当地梆子声腔及其他民间小戏的音乐、剧目和表演艺术。在唱腔体制上，秧歌戏可大体分为三类：一、单纯民歌组合类，以唱民歌小曲为主。二、民歌组合与板式变化结合类。其主要唱腔和板式多来自梆子腔，板式有头性（慢板）、二性、三性、介板、散板及滚白等。其民歌小曲则统称"训调"，有"四平训"、"苦相思训"、"高字训"、"下山训"、"跃落金钱训"、"推门训"等。采用板胡、笛子、三弦等乐器伴奏。俗称这种音乐结构为"梆扭子"。三、单纯板式变化类。演唱时用板鼓或梆击节，大多不用管弦，只以锣鼓伴奏，又称做"干板秧歌"。①

第五节　摊簧戏

摊簧是在明、清俗曲【摊簧】、【南词摊簧调】的基础上，先形成弹词说唱，而后逐渐发展为民间小戏的。

摊簧的写法很多，如摊王、弹王、弹黄、摊黄、摊簧、滩黄等等，实际上都是江浙一带民间口语或江湖话的音录。"摊"就是"说"的意思，"黄"就是"唱"的意思，合起来就是"说

① 参见董新良、谷剑东为《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》（中国大百科全书出版社1983年版）所撰词条"秧歌戏"。

唱"。[1] 这种说唱，唱的是南词，故而又称"文南词"，流行于上海、宁波、杭州、无锡等地。

摊簧在乾隆年间已见于记载，乾隆六十年(1795年)成书的《霓裳续谱》里已收有"南词弹黄调"、"摊黄调"等，其唱词都是七字句，或再加几个衬字，成为十字句。文人沈起凤于乾隆年间写成的传奇剧本《文星榜》第四出里，曾让一位道士说："唱滩王是我起首。"又说："《卖橄榄》粗话直喷，《打斋饭》嚼蛆一泡。"《卖橄榄》、《打斋饭》都是后世摊簧里以诨笑出名的曲目。

乾隆前后，坐唱曲艺曾经风行南北，摊簧因此很快兴盛并进入北京。嘉庆十八年（1813年）《都门竹枝词》云：

> 某日某园演某班，红黄条子贴通阛。
> 太平锣鼓滩黄调，更有三堂十不闲。[2]

这是北京最早演出摊簧的记载，与太平锣鼓、十不闲等北方民间曲艺同台演出。

摊簧演唱时用弦乐器伴奏，清代顾禄《清嘉录》卷一"新年"条说："滩簧乃弋腔之变，以琵琶、弦索、胡琴、檀板合动而歌。"其中具体谈到摊簧乐器有琵琶、弦子、胡琴和檀板。只是他说摊簧出自弋阳腔，不知何据。不过摊簧既然说唱南词，把弋阳词调拿过来唱唱也是可以的。

摊簧兴起后，极受欢迎，于是又慢慢扩大演出规模，出现多人的分角色坐唱。如成书于同治二年（1863年）的范祖述《杭俗遗风》说：

---

① 参见陈一冰《摊王名称考》，《戏曲研究》第13辑，1984年。

② 引自张次溪《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1991年版，下册第1172页。

滩簧以五人分生、旦、净、丑角色，用弦子、琵琶、胡琴、鼓板。所唱亦系戏文，如《谒师》、《劝农》、《梳妆》、《跪池》、《和番》、《乡探》之类，不过另编七字句，每本五六出，工钱一千六百文。近又兴锣鼓儿滩簧。亦有串客，不称工，须请其盛饰酒饭。小孩弥月、百禄、周岁等多用之，喜事生日亦用。

摊簧开始搬唱戏文，并分成角色递唱，只不过把唱词改成七字句，便于说唱而已。这种说唱多是以坐唱形式移植演唱昆曲剧目，例如演唱《缀白裘》里收录的昆曲折子戏，每折分为五六节。唱腔上也沿用昆曲声腔曲牌，如【点绛唇】、【醉花荫】、【满江红】、【风入松】、【山坡羊】等，或取其上半，或抽其中段，或截其下部，是一种将昆曲通俗化的唱法。这一类移植于昆曲的曲目称为“前滩”，另有一种用民歌小调演唱，取材于民间花鼓小戏的称为“后滩”①。这类坐唱，因其演出规模小，便于在人家喜庆宴贺时用，因此十分风行。

再进一步，摊簧便成为小型戏曲了。今天见到的资料证明，摊簧戏出现后，在本地马上把老戏排挤到一边去，海宁人曹宗载《扪虱琐谈》卷一把摊簧与昆曲做了对照：

演戏本游戏之事，昆山格律最称擅场。填词者固属文人学士，虽于古人情，类多增益附会，犹不失忠孝节义、善恶果报之旨，以示劝惩。故名优登场，情态逼真，能使观者生愤、生感，是以历久不废。今世俗专尚新奇，别番（翻）一种所谓滩簧二和诸调，无非淫荡怪

① 参见大风等为《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》（中国大百科全书出版社 1983 年版）所撰词条“滩簧”。

乱之剧，则观者林立，而昆腔竟群相厌弃矣。即演剧一事，世道人情亦可概见。



图 18　乱弹腔戏《绣鸳鸯》，民国浙江剪纸

历久不衰的昆曲被摊簧所冲击，遭到群相厌弃的命运，曹宗载把它说成是世人专尚新奇的缘故，大替文人学士所垂青的昆曲抱不平。我们从中却可以看到，摊簧的出现是带有一股极强的生命力的。清代钱冰《履园丛话》也说出了近似的意思，可与上述进行比照，引在这里：

> 演戏如作时文，无一定格局……形容得像，写得出，便为绝构，便是名班。近则不然，视《荆钗》《琵琶》诸本为老戏，以乱弹、滩王小调为新腔，多搭小旦，杂以插科，多置行头，再添面具，方称新奇，而观众亦众。如老戏一上场，人人星散矣。岂风气使然耶？

这里把摊簧和乱弹并提，共称小调，看来摊簧搬上舞台进行装扮演出，比乱弹的兴起也晚不了多少，其时间大概也在清中叶。

摊簧戏兴起后，盛行于江浙地区，在它的发展过程中，也大量吸收了昆曲、乱弹、花鼓戏的成分，因此有时候也被人们以这些名称呼之。如清道光二十三年（1843 年）刊本梁恭辰《劝诫录》第五集卷二《劝弗点淫戏说》一文曰："万不可点淫秽小

戏……至于花鼓淫戏，为害更酷，俗语云：滩簧小戏演十出，十个寡妇九改节。”其中就把摊簧戏看成花鼓戏。

以后，摊簧戏逐渐演化成许多剧种，如沪剧、锡剧、甬剧、湖剧、苏剧等，同时也成为一些多声腔剧种里的组成声腔，如婺剧里的摊簧，赣剧里的文南词等。

第五章　花雅之争

清代乾隆、嘉庆时期，中国戏曲史上发生了一件比较大的事件，即“花部”和“雅部”戏曲声腔之间的较量与争胜，亦即“花部”诸声腔向以往占据统治地位的“雅部”昆曲发出了强有力的挑战。当时的清廷统治者出于政治方面的原因，出面干预了这一原本属于民间艺术市场范畴里的竞争，极力贬抑“花部”诸声腔的崛起。但是，历史的发展不以人的意志为转移，“花部”声腔最终大获全胜，开创了中国戏曲地方声腔遍地开花的新局面。这场争胜的结果直接影响到中国戏曲发展后期的整体面貌，因此在这里专门对之做些介绍。

第一节　花雅二部的分途

一、雅部与花部

明代万历时期，昆山腔由于士大夫阶层的青睐，在剧坛上取得了“官腔”的统治地位，而其他南曲声腔则被斥为“杂调”。这种情形持续了二百年之后，到了清代乾隆后期，开始发生重大的变化。

明末清初以来，南曲声腔之外的众多弦索声腔、梆子声腔剧种成批出现，进一步的复合声腔剧种又在它们的基础上产生，剧坛上耀目的新星不断闪现，弄得人们眼花缭乱、不知所从。这些

新起的腔种，普遍有着清新、鲜活、浓郁的舞台风貌，犹如浓盐赤酱，带有强烈的审美吸引力，它们一经出现，立即吸引了广大底层观众的目光。而轻歌曼舞、一唱三叹的昆腔，在其冲击之下，逐渐为时代所冷落。正是这种背景，造成了“花部”戏曲声腔同“雅部”昆曲争胜的局面。

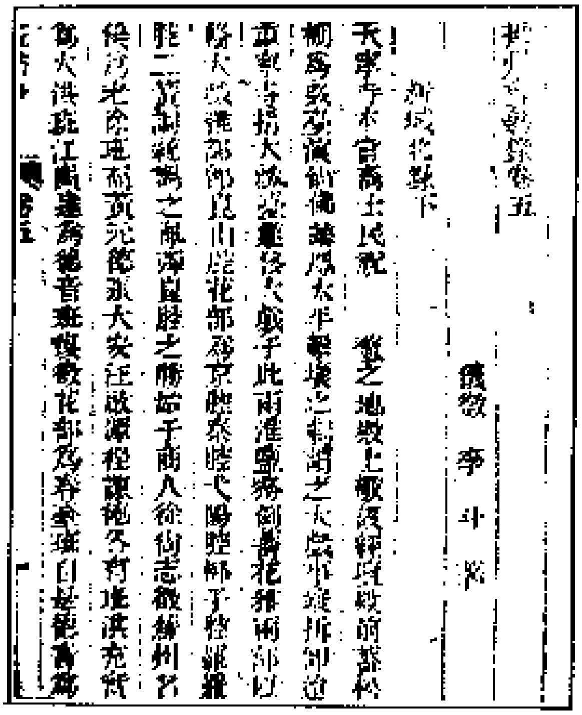

揚州畫舫錄卷五
新城北錄下
儀徵 李斗 撰

图 19 ［清］李斗《扬州画舫录》有关诸声腔的记载

将戏曲声腔区分为花、雅二部，是乾隆后期文献中常见的做法。例如乾隆乙卯年（1795 年）成书的李斗《扬州画舫录》卷五“新城北录下”曰：“两淮盐务例蓄花、雅两部以备大戏。雅部即昆山腔，花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。”也就是说，“花部”名称统括了除昆山腔之外的一切声腔剧种。乾隆乙巳年（1785 年）成书的吴长元《燕兰小谱》品评北京戏曲艺人，按照花、雅二部区分，并于卷首“例言”里说：“今以弋腔、梆子等曰花部，昆腔曰雅部。”由此可见，将戏曲声腔划分为花、雅二部，是当时士大夫的通行认识。将戏曲声腔做花、雅之分，当然体现了一种等级观念，仍然将昆曲视为上等，而将其他诸多声腔剧种列为下等。但从李斗所言“两淮盐务例蓄花、雅两部以备大戏”的情形来看，“花部”已经取得了与昆曲抗衡的地位，连为皇上准备的“大戏”里也有它们出场了。

尽管士大夫阶层仍然将“花部”视为下里巴人之艺，但是它却在社会上产生了广泛的影响力，昆曲的观众大多为它所夺。徐

李常于乾隆二年（1737 年）为张坚《梦中缘》传奇所作序曰："长安梨园称盛，管弦相应，远近不绝。子弟装饰备极靡丽，台榭辉煌。观者迭股倚肩，饮食若吸鲸填壑，而所好惟秦声、罗、弋，厌听吴骚，闻歌昆曲，辄哄然散去。"这是北京的情况，苏州嘉庆三年（1798 年）《钦奉谕旨给示》碑则曰："即苏州、扬州向习昆腔，近有厌旧喜新，皆以乱弹等腔为新奇可喜，转将素习昆腔抛弃。"[①] 连昆曲的本土苏州、扬州也被乱弹腔占领了市场，从中可以推见全国舞台上"花部"全面开花的盛况。

二、花部的魅力

"花部"战胜"雅部"而获得社会的广泛欢迎，有着深刻的内在原因。总括而论，"花部"戏曲在形式和内容两个方面都有超越昆曲之处，这使它得以很容易地吸引了下层观众的注意力。

一般来说，普通小民与文人士大夫的审美情趣是不一样的，他们不喜欢看那些掉书袋子、卖弄学问的戏，文人在昆曲传奇中津津乐道的书生小姐的姻缘艳遇，离普通人的生活太远，也提不起他们的兴趣。一般民众喜欢看的是那些情节紧凑、故事集中、舞台戏剧性强的戏，喜欢看动作戏、鬼戏、武戏、功夫戏。明代张岱《陶庵梦忆》卷六"目莲戏"条所描写的徽州戏班在杭州演出目连戏的情景：阎罗地狱、血城青灯充斥，跌打相扑、杂技百戏齐出，台下人心惴惴，面如鬼色，演到"招五方恶鬼"、"刘氏逃棚"，万人齐声呐喊——充分反映了普通民众的审美情趣所在。

雅部昆曲，剧本多为文人所写，文词深奥难懂，内容不出生旦传奇，演出都在庭堂，节奏缓慢，一唱三叹，观众多为士人，而不为大众所赏。花部地方戏，剧本乃优伶自为，语言平浅通

---

① 载江苏省博物馆编《江苏省明清以来碑刻资料选集》，北京三联书店 1959 年版。但此书误将碑名录作《翼宿神祠碑记》。

俗，内容多为历史演义、悲欢离合，舞台节奏紧促，以情节性见长，演出在茶园庙台，受到百姓欢迎。清人焦循《花部农谭》里准确概括了普通观众对于花、雅二部演出的不同反响：

> 盖吴音繁缛，其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓。其《琵琶》、《杀狗》、《邯郸梦》、《一捧雪》十数本外，多男女猥亵，如《西楼》、《红梨》之类，殊无足观。花部原本于元剧，其事多忠、孝、节、义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡。郭外各村，于二、八月间，递相演唱，农叟渔夫，聚以为欢，由来久矣。

焦循说出了农夫渔父爱看"花部"戏曲的原因：通俗易懂，情感豪迈。他在书中还举出一件亲身经历的事实来说明问题："余忆幼时随先子观村剧，前一日演《双珠·天打》，观之者漠然。明日演《清风亭》，其始无不切齿，既而无不大快，铙鼓既歇，罔有戏色，归而称说，浃旬未已。"《双珠记》为昆腔，《清风亭》为乱弹，民间村戏演出中的反响截然不同。看过之后，就有了日常谈资，农人乐于聚说，增长了知识，增添了生活情趣，正如焦循所谓："天既炎暑，田事余闲，群坐柳荫豆棚之下，侈谈故事，多不出花部所演。"

焦循说的是杭州农村的情形，北京也是一样。清人杨懋建《长安看花记》说："若二簧、梆子靡靡之音，《燕兰小谱》所云台下好声鸦乱。"观众在看戏时情绪沸腾，连声叫好，这种情形在昆曲中是从未出现过的。

"花部"戏曲的魅力，逐渐也吸引了士大夫阶层中人的兴趣。例如焦循就在《花部农谭》里承认："梨园共尚吴音。'花部'者，其曲文俚质，共称为'乱弹'者也。乃余独好之。"他甚至

指责那种重昆腔轻“花部”的士大夫观念，说是“彼谓花部不及昆腔者，鄙夫之见也”。焦循的见解很能代表当时一批好戏文人的看法。

在“花部”戏曲蓬勃兴盛的同时，由于普通观众对于昆曲普遍持厌弃态度，使得昆曲无法存身，不得已的情况下，昆曲戏班只好通过改造自身的舞台功能来向“花部”舞台风格靠拢，以图自保。昆班采取了一些措施，例如增加武戏：北京著名昆班保和部，就在乾隆四十九年（1784 年）走了这条道路。吴长元《燕兰小谱》卷四说：“昔保和部本昆曲，去年杂演乱弹、跌扑等剧，因购苏伶之佳者，分文武二部。于是梁溪音节，得聆于呕哑谑浪之间。”① 又如兼演花部戏：《燕兰小谱》卷四所记雅部艺人，宜庆部的昆旦吴大保“兼学乱弹”，保和部的昆旦四喜官“兼唱乱弹”，都是例子。但是，即使是改制之后的保和昆班，仍然不能阻止其走向衰颓的命运。同书于卷二保和武部花旦郑三官下又说：“昆曲非北人所喜，故无豪客，但为乡人作酒纠而已。”保和部昆班费尽气力进行改革，仍然不能赢得都人的青睐，这也是一种历史的悲剧。

第二节　清廷对于花部的禁抑

一、清廷的审查戏曲之举

随着花部诸声腔的兴起，全国的民间舞台被其大部占领，众多新生的花部剧目，以其完全不同于文人传奇的面目出现在社会各个角落，在社会上产生了越来越大的影响，而其内容的激烈亢直、无所顾忌也逐渐引起清廷的忌讳和警觉。乾隆后期曾发生了

① 据吴长元《燕兰小谱·弁言》，该书作于乾隆乙巳年（1785 年）。文中称保和部改制为“去年”，则为乾隆四十九年（1784 年）。

一起由朝廷直接领导、设置专门机构来审查戏曲剧本的事件，这件事后来发展为对于花部戏曲声腔的查禁。

乾隆后期，清廷出于维护统治的需要，传谕各地政员，禁止内容有所违碍的剧目上演，要求他们“派员慎密搜访查明，应删改者删改，应抽掣者抽掣”。检查重点放在有可能影射清廷的内容上面，例如“南宋、金朝故事”、“明季国初之事”，以及“关涉本朝字句”的“违碍之处”等①。清廷同时还指使两淮巡盐御使伊龄阿在扬州设置删改戏曲局，对于当时所能搜集到的古今戏曲剧本进行检查、删改、销毁，苏州织造全德以及其他地方官收集到的剧本进呈御览后也转到扬州曲局受审②。扬州曲局于乾隆辛丑年(1781年)成立，总校为黄文旸、李经，分校为凌廷堪、程玫、陈治、荆汝为。整个工作历时四年。后来黄文旸作“曲海总目”，记下了他审查过的剧目，共有元明清杂剧、传奇1013种。③

然而，各地方官在执行朝命的过程中逐渐发现，审查剧本的工作实际上只能在一定的范围内进行，也就是说，只有那些写定了的戏曲剧本才能够被审查，而这些剧本大多是昆腔传奇，至于遍布民间各地的花部声腔所演剧目，基本上都是没有写定本的，用删改剧本的方式对其进行控制根本不能奏效。对于这一部分数量极大的剧目，朝廷所采取的措施显然不适用。例如江西巡抚郝硕奏章说：“查江右所有高腔等班，其词曲悉皆方言俗语，鄙俚无文，大半乡愚随口演唱，任意更改，非比昆腔传奇，出自文人之手，剞劂成本，遐迩流传，是以曲本无几，其缴到者亦系破烂

① 《乾隆四十六年江西巡抚郝硕覆奏遵旨查办戏剧违碍字句》，《史料旬刊》第22期载，商务印书馆1931年版。

② 参见[清]李斗《扬州画舫录》卷五“新城北录下”。

③ 参见[清]李斗《扬州画舫录》卷五“新城北录下”。

不全抄本。"[1] 江西南昌府从搜集到的这些"破烂不全抄本"里拣出三种上缴，郝硕认为"三种内《红门寺》系用本朝服色，《乾坤鞘》系宋金故事，应行禁止。《全家福》所称封号，语涉荒诞，且核其词曲，不值删改，俱应竟行销毁"[2]。但这毕竟只是九牛一毛，对于民间舞台演出不起什么实际作用。事实上，各地花部民间戏班还流走不定、四处冲州撞府地巡回演出，将朝廷禁令传达到他们都不容易，地方官也只能尽力而为。例如江西巡抚只好一方面"传谕各戏班将戏内本事，涉明季及关系南宋、金朝故事，扮演失当者，严行禁止"，另一方面，因为"九江、广信、饶州、赣州、南安等府，界连江、广、闽、浙"，而"石牌腔、秦腔、楚腔时来时去"，只好"饬令各该府时刻留心，遇有到境戏班，传集开谕，务使一体遵禁改正"[3]。

这次审查工作的结果是：昆曲剧目大体上都做了处理，该删改的删改，该销毁的销毁。但数量浩如烟海的花部剧目，连审查都不可能实现。特别是，花部声腔剧种又正处于一个剧烈的勃兴繁荣期，新的分支不断出现，戏班活动极其活跃，竟然将通过了审查、能够使统治者放心的昆曲排挤得几乎无法生存了。于是稍晚以后，清廷又采取了进一步的硬性措施：下令禁止花部声腔的演出。

二、清廷的禁演花部

乾隆五十年（1785 年），清廷首先在北京发出了禁止花部声

---

① 《乾隆四十六年江西巡抚郝硕覆奏遵旨查办戏剧违碍字句》，《史料旬刊》第 22 期载，商务印书馆 1931 年版。

② 《乾隆四十六年江西巡抚郝硕覆奏遵旨查办戏剧违碍字句》，《史料旬刊》第 22 期载，商务印书馆 1931 年版。

③ 《乾隆四十六年江西巡抚郝硕覆奏遵旨查办戏剧违碍字句》，《史料旬刊》第 22 期载，商务印书馆 1931 年版。

腔演出令，交步军统领衙门办理。《钦定大清会典事例》载："乾隆五十年议准，嗣后城外戏班，除昆、弋两腔仍听其演唱外，其秦腔戏班，交步军统领五城出示禁止。现在本班戏子，概令改归昆、弋两腔。如不愿者，听其另谋生理。倘于怙恶不遵者，交该衙门查拿惩治，递解回籍。"这次禁令的主要对象是魏长生进京以后风靡北京的秦腔戏班，他们受到了严重的打击，戏班纷纷解散，连魏长生都只好改入昆、弋班谋食①，三年后难以维持，只好离开北京。禁令的受益者当然是昆、弋戏班，等于是清廷在帮助奄奄一息的昆、弋声腔支撑局面。但是，禁令很快就被统治者自己打破了。乾隆五十五年（1790年）高宗八十寿辰，两淮盐务派遣了高朗亭的徽班进京祝寿，随之而来的是众多徽班蜂拥进北京，取代了以往秦腔的霸主地位，演为皮黄声腔的一代之盛。

嘉庆以后，白莲教起义在川、陕、楚等地起伏不断，清政府发现花部乱弹腔戏曲所演内容，许多都有鼓乱滋事的倾向，如说"其所扮演者，非狭邪媟亵，即怪诞悖乱之事，于风俗人心殊有关系"，因此又在嘉庆三年（1798年）发布禁演花部戏曲令，将打击面扩大到所有花部声腔，规定："嗣后昆、弋两腔仍照旧准其演唱，其外乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，概不准再行唱演。所有京城地方，着交和珅严查饬禁，并着传谕江苏安徽巡抚、苏州织造、两淮盐政，一体严行查禁……如系外来之班，谕令作速回籍，毋许在境逗留。其原系本省之班，如能改习昆、弋两腔，仍准演唱。"又说："嗣后民间演唱戏剧，止许扮演昆、弋两腔，其有演乱弹等戏者，定将演戏之家及在班人等，均照违制律一体治罪，断不宽宥。"② 这次禁令的范围也由北京扩展到全国，要

① 参见［清］吴长元《燕兰小谱》卷三。

② 苏州老郎庙清嘉庆三年《钦奉谕旨给示》碑。载江苏省博物馆编《江苏省明清以来碑刻资料选集》，北京三联书店1959年版。但此书误将碑名录作《翼宿神祠碑记》。

求实行全国的统一行动。与北京查禁花部令的做法一样，其具体措施主要有两条：一是禁止花部戏班演出，二是用改隶昆、弋戏班的办法来消化原有的花部戏班艺人。

清廷对于花部戏曲的警惕与防范不能说没有道理，花部所演内容确实有很多与朝廷维护社会治安的想法有悖。它的故事取材大多本于列国、三国、隋唐、五代的历史征战以及水泊梁山抗官、杨家将抗辽、岳家军抗金的历史传说，许多剧目鼓吹的是杀官造反、啸聚山林、揭竿而起、对抗外族的思想情绪。道光十二年（1832年）就有一位封建文人余治注意到这一点，他在所作《灵台小补·梨园粗论》里谈到花部戏曲的影响说：

> 夫盗弄潢池，未有不以此为可法；天王元帅，大都伏蠢动之机。更有平天冠、赭黄袍，教匪窥窃流涎；又是瓦岗寨、四盟山，盗贼争夺得志。专心留意，无非《扫北》；熟读牢记，尽是《征西》。《封神榜》刻刻追求，《平妖传》时时赞羡。《三国志》上慢忠义，《水浒传》下诱强梁。实起祸之端倪，招邪之领袖。其害曷胜言哉？

余治是站在统治者立场上发言的，但他所担心的事情也确实有事实根据，他在《灵台小补·序》里列举了众多各地造反团伙学习戏场声口排场穿戴的例子，例如“兵围滑县时，逆匪牛亮臣，穿大红八卦道袍，坐八人亮轿，巡城喊骂。贼众称为军师，并伪称天皇、地皇、人皇，胆敢妄以三皇治世取意，此即梨园搬演黄巾作乱诸剧内之张角等等所称天公将军、地公将军、人公将军者。该叛逆皆有所本也，皆有所仿也。”又如“逆匪李文成等，均留发包网，蟒袍玉带，所用之服色，均戏班内之彩衣。”这些都是令清廷恼火的事例，因此它采取了禁止花部演出的断然措施，也是事出有因。

但是，清廷以为靠一纸公文即能将全国各地普遍盛行的花部戏曲演出胎死腹中，使舞台回复到明万历以前昆、弋统治的面貌，实在是过于天真了。清代前、中期花部乱弹诸声腔如雨后春笋般地涌出，夺取了昆、弋声腔的天下，自有其深厚的历史和现实原因，而且已经衍为当时最为重要的民俗文化现象，其存在有着历史的必然性，有着全国极其广大观众群（包括上层社会）的支持，决非单单靠了朝廷的行政命令就能够消灭的。况且当时花部戏曲的从业者已经极为众多，一律禁演就会造成失业群和流民队伍的急剧扩大，反而会更加加重政治矛盾与社会动荡。将花部艺人统统改隶昆、弋戏班的计划越发脱离实际，昆、弋声腔当时已经为时代审美潮流所唾弃，本来就没有市场而难以支撑，哪里还容得下比它数量大得多的花部艺人进来谋食？因此，这种政治措施实在是空中楼阁。



图 20　乱弹腔戏《摇钱树》，民国浙江剪纸

事实是，禁令发布过后，根本未见认真执行，花部戏班仍然一如既往地在全国到处活动，甚至连清廷眼皮底下的北京也没有停止过。所以稍晚些时，昭梿就在《啸亭杂录》卷八“秦腔”里说：“近日有秦腔、宜黄腔、乱弹诸曲名，其词淫亵猥鄙，皆街谈巷议之语，易入市人之耳。又其音靡靡可听，有时可以节忱，故趋附日众。虽属经明旨禁止，而其调终不能止，亦一时习尚然也。”昭梿描述的事实表明，清廷的禁令确实成了一张废纸。以后，花部声腔在全国到处衍流、代兴叠起、聚合裂变、生生不息，而昆、弋声腔则进一步萎缩成了几枝枯木。

第六章　戏班与艺人

清代以后，戏曲演出成为社会文娱活动的最普遍形式，戏曲从业者也在当时社会阶层里占据了颇大的比例，全国各地戏班众多，艺人密集，衍为一种颇为壮观的社会现象。本章对于清代戏班与艺人状况给以简略的描述。

第一节　戏班的组织

一、戏班的活跃状况

入清以后，商业戏班的演出极其活跃，在城市、乡村之间，日常活动着大量的演出团体。我们从清代一些文献记载里可以看到这种繁荣状貌。

清初东南戏曲演出最为繁盛的城市之一为苏州，清人焦循《剧说》卷六引《菊庄新话》云："时郡城之优部以千计，最著者惟寒香、凝碧、妙观、雅存诸部。"所说"千部"，当然是极言之词，不是实数，但充分说明了其多。又，龚自珍《定庵续集》卷四提到当时苏州、杭州、扬州三座城市，有戏班数百个，则可能接近实际情况。我们从乾隆四十八年苏州重修老郎庙碑文看出，

当时捐资助修的苏州昆班就有 41 个[①]。

乾隆时期李斗所写《扬州画舫录》，在卷五“新城北录下”记叙了扬州雅部和花部一批戏班的情况，其中昆山腔戏班有 11 个：徐尚志的老徐班、黄元德的黄班、张大安的张班、汪启源的汪班、程谦德的程班、洪充实的大洪班、江广达的德音班、小张班、小程班、小洪班、百福班；当地花部戏班至少也有 7 个：江鹤亭的春台班、邵伯班、宜陵班、马家桥班、僧道桥班、月来集班、陈家集班；另外又有外来花部戏班至少 4 个：句容梆子班、安庆二簧班、弋阳高腔班、湖广罗罗班。一共有二十多个戏班。

广州的戏班，乾隆四十五年（1780 年）所立《外江梨园会馆碑记》上载录了十三个，其中安徽来的九个，湖南、江西来的各两个；乾隆五十六年（1791 年）所立《梨园会馆上会碑记》上载录了三十五个左右，其中安徽来的七个，湖南来的十七八个，苏州来的十一个。[②]

乾隆时期李绿园所写小说《歧路灯》，第九十五回里提到开封商业戏班十二个，其中苏昆班四个：福庆班、玉绣班、庆和班、萃锦班；本地土腔至少四个：大笛嗡、小唢呐、朗头腔、梆锣卷；外来班至少四个：陇西梆子腔、山东弦子戏、黄河北的卷戏、山西泽州锣戏。书中他处提到的还有七个：瑞云班、霓裳班、绣春老班、绣春小班、茅拔茹昆班、盛希侨昆班、街坊锣鼓社陇州腔班。一共二十个左右。

至于北京，作为都城，聚集的戏班自然更为众多，清初无名氏《梼杌闲评》卷七提到，北京椿树胡同里聚集了“五十班苏浙腔”，这只是外来戏班的一部分，当然小说家词可能有夸张。雍

① 参见江苏省博物馆编《江苏省明清以来碑刻资料选集》，三联出版社 1959 年版，第 280～294 页。

② 参见《中国戏曲志·广东卷》，中国 ISBN 中心 1993 年出版。

正十年（1732年）北京陶然亭所立《梨园馆碑记》记录了捐资戏班十九个，乾隆三十二年（1767年）北京精忠庙所立《重修喜神祖师庙碑志》记录了捐资戏班三十五个①。道光年间杨静亭《都门纪略》中提到在北京各个茶园里轮换演出的戏班名字一共二十三个，即三庆班、春台班、和春班、四喜班、嵩祝成班、双顺和班、瑞和成班、永胜奎班、瑞胜和班、双奎班、小福胜班、吉立班、庆顺和班、源顺和班、大景和班、万顺和班、全胜和班、永庆班、翠秀班、春喜班、双和班、永成班、胜春奎班。②

在一座城市当中，每天都有数十个戏班活动，在戏园、神庙戏台、堂会戏台上演出，可以想见其锣鼓喧阗、笙歌不断的景况。全国众多的城市里都是如此，反映了清代戏曲演出极其活跃的面貌。

戏班都附属于一定的声腔剧种，也就是说，每个戏班都演唱一定的戏曲声腔，随着某些声腔在广大地域里的发展衍流，这些戏班也就离开本土而走向全国各地。这种情形，更促成了戏班生命力的活跃。上述扬州戏班里的外来者，有从江苏句容来的、安徽安庆来的、江西弋阳来的、湖广来的；开封戏班里的外来者，有从山东来的、陕西来的、山西来的、黄河北岸来的等等。北京更是如此，全国各地的戏班，只要具备一定实力，都会到北京剧坛一展雄姿。我们从《燕兰小谱》、《消寒新咏》等书中，可以见到大量例子。至于乾隆年间的三庆徽、四庆徽、五庆徽等徽班进京，就更是惊动一个时代、造成一段历史、建设一个剧种的大事了。事实上，自从北杂剧和南戏演变成各种复合声腔剧种、而众多的地方戏纷纷形成自己特色以后，各地戏班沿着商路在全国到

① 参见张次溪编《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年版，下册第912、913页。

② 根据周明泰在［清］杨静亭《都门纪略》五种刊本基础上的整理结果，参见周明泰《〈都门纪略〉中之戏曲史料》，光明印刷局1932年版。

处迁转播衍的局面就出现了。

与商业戏班的兴盛相对比，晚明繁荣一时的戏曲家班，在清代前期逐渐走向衰落。虽然清初沿袭晚明士风，仍有许多官宦世子、文人清客、富商巨贾豢养家班，著名的如冒辟疆、查继佐、李渔、徐懋曙、乔莱、宋荦、尤侗、王文治、吴兴祚等人的家班，但一方面由于清廷一再发出敕命禁止官员私养优伶①，一方面社会风气也已经发生变化，晚明士人放诞无羁的生活态度遭到抵制，再加上清代商业戏班如火如荼地繁衍起来，既对家班的生存造成严重威胁，又为家庭演出需求提供了市场化的便利条件。在这一系列社会原因的作用下，家班的存在失去现实土壤，迫使它逐步退出了历史舞台。即使是上述所举家班，许多也与明代家班完全用于主人自娱的性质不同，已经部分地成为商业戏班了。

二、戏班的组建

戏班的组班主要有两种方式。一种是由某位有财力的主人出资招募幼童，采办戏箱行头，聘请教师，经过一个时期的训练，然后成班。这是最基础的组班方式。小说《歧路灯》第二十二回说："着人去苏州聘了两位教师，出招贴，招了些孩子，拣了又拣，拣出一二十个。这昆腔比不得粗戏，整串二年多，才出的场，腔口还不得稳。"描写的就是这种情形。同书第四十四、四十五回又有近似的记叙：世家公子盛希侨组织戏班，命帮闲满相公"下苏州置办戏衣，顺便请来了两个昆班老教师"，又招募幼

① 例如《雍正上谕内阁》载："雍正二年十二月十八日，奉上谕：外官畜养优伶，殊非好事……家有优伶，即非好官，着督抚不时访查……"又《钦定吏部处分则例》卷四十五"刑杂犯"载："乾隆三十四年十月二十一日，奉上谕：朕恭阅皇考谕旨，有饬禁外官畜养优伶之事……圣谕久经编刊颁行，督抚藩臬等并存署交代，自当敬谨遵循，罔敢违越。何以近日尚有揆义托黄肇隆代买歌童之事？……著通谕直省督抚藩臬等，各宜正己率属，于曾奉禁革之事，实力遵行，毋稍懈忽。"

童学戏，第五十回并有一位幼童情况的具体介绍："赵寡妇儿子小铁马儿，当日招募在班里，先与了四两身价。如今派成正旦角儿。这孩儿极聪明，念脚本会得快，上腔也格外顺和，把两个老师傅喜的没法儿说。"这种组班方式有些类似于办戏校，戏班成员从学习开始，不能马上投入商业性演出。

组班的另一种方式是由财东直接向社会招聘成熟艺人，组成新班。这些艺人可以是失业者，也可以是其他戏班的成员。例如扬州老徐班是商人徐尚志从苏州招聘名优组建而成；春台班是商人江鹤亭招聘本地乱弹艺人以及四方名旦组成；大洪班则是在老徐班解散后，由洪充实出面主要招聘老徐班旧人组成①；苏州艺人陈明智原为乡村戏班主角，由于偶然露了头角，就被城内名班寒香班聘入②。能请到一个好演员对于一个戏班来说是至关重要的。乾隆后期秦腔艺人魏长生从四川入京，加入当时已经濒临绝境的双庆班，一举唱红，该班也顿时成为都中第一班③。《扬州画舫录》卷五则说到扬州地方戏情况："郡城自江鹤亭征本地乱弹，名春台，为外江班，不能自立门户。乃征聘四方名旦如苏州杨八官、安庆郝天秀之类。"于是春台班在扬州独树一帜，成为最有生命力的戏班。这种组班方式是为直接实现商业演出目的服务的，因此班成戏就开演。

当一些艺人唱红、有了一定财力基础后，他们往往自己建班。这种情形在明代万历时期已经出现，例如名伶郝可成就建有自己的戏班④。清代以后由名角组班的戏班日益增多，如北京的著名艺人程长庚、刘赶三、胡喜禄、时小福、梅巧玲、徐小香等都组织了自己的戏班，他们依靠自己的经济力量和社会名声，已

① 参见［清］李斗《扬州画舫录》卷五"新城北录下"。
② 参见［清］焦循《剧说》卷六。
③ 参见［清］吴长元《燕兰小谱》卷五。
④ 参见［明］潘之恒《鸾啸小品》卷二"乐技"。

经足以应付商业事务和社会交际，因而便由艺人兼任班主。

在各地跑码头演出的戏班叫做“江湖班”，为了避免受到地痞流氓的欺负，也为了在经济上有所依靠，他们通常要投靠一个势力人物作为保护。清初小说《梼杌闲评》第四回写魏云卿昆班到山东临清演出，受到泼皮牛三的骚扰，后来投靠王尚书公子，“倚着王家的势，再没人敢惹他”。这种情况的进一步发展，就是戏班所依靠的人成为戏主，戏班则成为戏主所雇佣的班子。《歧路灯》对此描写很多，如二十二回戏主茅拔茹说：“我小弟在家，也算一家人家，国初时，祖上也做过大官。只为小弟自幼好弄锣鼓，后来就有江湖班投奔。”茅拔茹就是从一个破落子弟沦落为戏主的人物。衙门捕快、皂隶因为靠了官府的势力，也可以成为戏主，第七十七回说：“那快头是得时衙役，也招架两班戏：一班山东弦子戏，一班陇西梆子腔。”第二十一回曰：“那是绣春老班子，原是按察司皂头张春山供的……这老班子投靠了粮食坊子一个经纪吴成名，打外火供着。”戏主通常要承担戏班的衣食住行和日用花销，他决定戏班在哪里演出，价钱多少，演出收入除了观者给演员个人的赏赐以外都归他所有。《歧路灯》第二十二回茅拔茹家乡有事要回去，发愁戏班没地方住，也没人帮助照看，帮闲夏逢若建议住在财主谭绍闻家，自己来招架戏班，茅拔茹立即作揖说：“箱钱就是谭兄哩，长分子就是夏兄哩。就是吃三五石粮饭，用十数串菜薪钱，我回来算账。”从中可以看清楚戏班和戏主的经济关系。茅拔茹走后，这个戏班的演出事宜就要由谭绍闻掌管，例如第二十三回夏逢若请示谭绍闻说：“柳树巷田宅贺国学，要写这戏，出银十五两。掌班的不敢当家，等你一句话儿。”

戏班的人数，根据《扬州画舫录》卷二所记昆班情况，大约为二十人左右。其中基本角色十二人，即：副末（领班）、老生、正生、老外、大面、二面、三面、老旦、正旦、小旦、贴旦、

杂，称之为“江湖十二角色”。场面人员一共七人，分掌鼓（兼拍板）、弦子（兼云锣、唢呐、大铙）、二笛（兼小钹）、笙（兼唢呐）、小锣（兼叫颡子、走场）、大锣。另外，戏房里的人还要帮助奏号筒、喇叭、木鱼、汤锣，可以由暂时不上场的角色兼办。其他剧种戏班人数略有不同，但大率如此。

三、戏班的规矩

戏班里管事的人称做“掌班”或“领班”，掌管戏班的经营业务，如呈递戏单让人点戏、听从主人要求或命令然后安排戏班的演出等。掌班通常由班中老者承担，一般是老生或副末角色。《扬州画舫录》卷五说：“梨园以副末开场，为领班。”而《歧路灯》十八回瑞云班掌班则是老生。这个习俗是从元代家庭戏班由家中男子当家沿袭而来，南戏《错立身》里王金榜戏班就是由她的父亲（副末角）当家，完颜寿马希望加入这个戏班，就得请求他的同意。但是也有很多戏班的掌班是由班里挑梁的名艺人充当，如前面提到的南京郝可成小班领班为郝本人。不投靠某人做戏主的戏班由领班管事，领班的权力就很大。

民间营业性质的昆曲戏班通常不能全年演出，到了夏天炎热时，要有一个阶段的停顿，称为“歇夏”。例如《梼杌闲评》第四回载，一个在临清演出的昆班要回去，告别王尚书家公子说：“唱生的母亲殁了，要回去，众人也要散班歇夏……八月再来。”其“歇夏”的具体时间，清人顾禄《清嘉录》卷七“青龙戏”条有记载：“每岁竹醉日后，炎暑逼人，宴会渐稀，园馆暂停烹炙，不复歌演，谓之散班，散而复聚曰团班。团班之人，俗称戏蚂蚁。中元前后，择日祀神演剧，谓之青龙戏。”《扬州画舫录》卷五也说：“每团班在中元节，散班在竹醉日。团班之人，苏州呼为戏蚂蚁，吾乡呼为班揽头。”竹醉日为五月十三日，中元节为七月十五日，其间大约有两个月的时间为歇夏散班期。广州的情

况相同，“三伏盛暑，始一停弦管，谓之散班”[①]。但是并非所有的戏班在夏天都散班，例如扬州乱弹班就不散，《扬州画舫录》在上面的话后接着又说：“五月昆腔散班，乱弹不散，谓之‘火班’。后句容有以梆子腔来者，安庆有以二簧调来者，弋阳有以高腔来者，湖广有以罗罗腔来者，始行之城外四乡，继或于暑月入城，谓之‘赶火班’。”当天热昆曲不能演唱时，地方戏却能趁机打进城去，可见其生命力之强盛。北京戏班在年终时还有“封台”时期，清人富察敦崇《燕京岁时记》说，每到十二月二十二日以后，“梨园戏馆，择日封台，八班合演。至来岁元旦，则赐福开戏矣。”封台时间很短，不超过一周左右，对戏班没有什么经济压力。

戏班里十分讲究师承辈分，有诸多规矩。小说《儒林外史》第二十四回描写道：“还有洪武年间起首的班子，一班十几个人，每班立一座石碑在老郎庵里，十几个人共刻在一座碑上。比如有祖宗的名字在这碑上的，子孙出来学戏，就是‘世家子弟’。略有几分年纪，就称为‘老道长’。凡遇本行公事，都向老道长说了，方才敢行。”所谓“梨园世家”，就是由此而来。而班行中讲究辈分，清代杨懋建《梦华琐簿》说得更详细：“伶人序长幼，前辈、后辈各以其师为次。兄、叔、祖、师，称谓秩然，无敢紊者，如沙门法嗣然。”戏班里还有许多其他规定，如清人李渔所著传奇《比目鱼·入班》里说：“最忌的是同班之人不守规矩，做那亵渎神明之事。或是以长戏幼，或是以男谑女，这是也极计较的。”因为一个戏班里男女夹杂，共同生活和演出，并且还经常扮演夫妻情人的戏，一不注意就可能出些男女之事，《比目鱼》写的就是一个戏班里生、旦两个角色把做戏夫妻当成了真夫妻的故事，所以要确立班主和长辈的权威，并立下许多禁忌。

① ［清］俞洵庆《倚廊笔记》卷二。



图 21 ［清］李渔《笠翁十种曲·比目鱼传奇》插图

戏班内以丑角身份最为尊贵，杨懋建《梦华琐簿》说，戏班祭祀老郎，“其拈香，必以丑脚。云昔庄宗与诸伶官串戏，自为丑脚，故至今丑脚最贵。”说丑角尊贵是因为后唐庄宗扮过丑角，当然是一种附会，应该另有原因。《扬州画舫录》卷五说：“凡花部脚色，以旦、丑跳虫为重。”以旦为重很自然，因为旦角一般都装扮主要人物，而且社会鄙俗要看旦的色相。至于以丑为重，则应该是丑角在戏剧表演里的特殊地位所致。“丑以科诨见长”，其作用是用来调剂场面的冷热、气氛的抑扬，这一功能来自宋杂剧里的副净副末，本为戏剧的一项主要功用。有了好旦角，并不能保证全部演出的成功，还必须有丑角的协助，李斗所谓“本地乱弹以旦色为正色，丑为间色。正色必联间色为侣，谓之‘搭伙’。”正因为丑角的这种特殊表演才能，使其得到了戏班的尊重，《梦华琐簿》说当时戏班“每演剧，必丑脚至乃敢启箱，视其调粉墨笔涂抹已，诸花面始次第傅面。”

戏班最为郑重的事情是祭祀戏界祖师神明。一个招募幼童的戏班组成后请师傅教戏，开馆时要先祭奠祖师神位。李渔《比目鱼·入班》里曾有描写：“（净）我已聘了一位名师，约定今日来开馆……叫孩子们把三牲祭礼备办起来，等先生与众人一到，就好烧纸……（副净）师父来了。（向内介）叫孩子们，一面请姑娘出来，拜见师父，一面取三牲祭礼，好烧请二郎神……（内送祭礼上，副净烧纸毕，率众拜介）”一个招聘成熟艺人的新戏班组成后，也要先祭祀戏神。乾隆十年（1745 年）唐英所写传奇

《面缸笑·判嫁》里有一段描写："（四役禀介）众衙役告假。（净）怎么众人都一齐告起假来了？（众白）不敢瞒老爷，实回了吧。小的们是一起梆子班的串客，攒了个班子，脚色齐全了，今日花串，祭老郎，所以公求赏假。"一个戏班新来到一个城市演出，也要先祭祖师神，然后试演，其间也各有说法。《扬州画舫录》卷五说："每一班入城，先于老郎庙堂祷祀，谓之'挂牌'。次于司徒庙演唱，谓之'挂衣'。"清人姚燮《今乐考证》"缘起·班"说："新班于庙中试演，曰'挂衣'，一曰'晾台'。"此外，一年中还要在戏神诞辰日举行祭奠，届时也有种种俗规，如杨懋建《梦华琐簿》曰："广州佛山镇琼花会馆，为伶人报赛之所，香火极盛。每岁祀神时，各班中共推阿脚一人，生平演剧未充厮役、下贱者，捧神像出龛入彩亭，数十年来，惟武小生阿华一人捧神像，至今无以易之。阿华声容技击并皆佳妙，在部中岁俸盖千余金云。"

第二节 艺人概貌

入清以后，随着戏曲的急剧繁荣，各地艺人在文献中留下姓名和事迹的数以千万记。今天知道的康熙年间优秀昆曲演员，有一位陈明智极其出色。陈明智是吴郡长洲人，大净，开始在一个乡村戏班里挑大梁，城里的士大夫都不知道他。当时郡城里的戏班极其众多，而以寒香、凝碧、妙观、雅存四部为最著，衣冠宴集，非这四部的戏不看。一次寒香班给人演戏，临时缺一净角，管衣箱的人找遍城中戏班都补不上，无奈之中，恰遇陈明智进城，就拉他替补。全班演员见陈衣裳褴褛，形体矮小，口又不善言，一齐垢骂领他来的人，而对陈极其不礼貌。演出时主人点《千金记》，正是净角戏，而难于表演，全班一片恐慌，大家对他说：你要不能演，咱们就请求主人换戏，报酬照样付给你。陈说：这个戏我常演，就是不知道演得好不好。于是，他用棉抱肚

把自己加胖，用厚底靴把自己加高，用墨把脸衬大，穿上大靠，俨然一个魁梧雄壮的楚霸王项羽！于是，“他振臂登场，龙跳虎跃，傍执旗帜者咸手足忙蹙而勿能从；耸喉高歌，声出钲鼓铙角上，梁上尘土簌簌堕肴馔中。座客皆屏息，颜如灰，静观寂听。俟其出竟，乃更哄堂笑语嗟叹，以为绝技不可得。”过后全班为他摆酒赔罪，并邀请他入班，从此他成为寒香班的挑梁之角。康熙南巡，江苏织造贡献寒香班给皇上演戏，得到赏识，陈明智被选入内廷，教习上林法部二十年。①

乾隆以后，关于戏曲艺人的各种记载蜂拥而出，例如吴长元《燕兰小谱》记录了北京乾隆时期从三十九年（1774 年）到五十年（1785 年）之间的六十四位演员，包括花部四十四人、雅部二十人。问津渔者等《消寒新咏》记叙了《燕兰小谱》之后的北京艺人四十五人，包括花部二十七人、雅部十八人。李斗《扬州画舫录》卷五记录了扬州乾隆年间的一百〇三位艺人，其中花部二十四人，余为雅部。北京和扬州是戏曲艺人和演出活动最为集中、最能够反映当时全国戏曲面貌的城市。北京因为是国都，当时全国的戏曲班社都要争取一进都门，因而北京成为天下诸多戏班的荟萃之地。扬州则因为处于运河水陆交汇的地理位置，是南北戏班来往的必经之途，这里又是康熙、乾隆两朝皇帝多次南巡时的戏曲接待地，乾隆皇帝还于四十二年（1777 年）命巡盐御使伊龄阿在扬州设局总揽一方戏曲②，因而扬州成为北京之外的第二个戏曲都城。另外如严长明《秦云撷英小谱》、小铁笛道人《日下看花记》等书，都有许多有价值的著录。当然，一些文人在写作时带有渔色趣味，其著述里只选择旦角记载，品评常常不以伎艺而以容貌为首要标准，这就使其价值大大降低。

① 参见［清］焦循《剧说》卷六引《菊庄新话》里王载扬《书陈优事》。
② 参见［清］李斗《扬州画舫录》卷五“新城北录下”。

一、昆腔艺人

乾隆时期，昆山腔仍然是上流社会注目的戏曲声腔，在扬州、苏州等东南城市里，集中了最为出色的昆班艺人。《扬州画舫录》卷五对于扬州昆班艺人伎艺描写得颇为详备，其中许多角色都是驰名苏州、扬州的名优，一时角色齐备、人物济济。下面按照表演行当，介绍一些主要人物的伎艺。

1. 副末。余维琛，原来是苏州串客，落魄加入戏班，能读经史，解九宫谱，曾师从名角黄幡绰。入老徐班，为领班。余维琛还和他的老师黄幡绰、师兄弟龚瑞丰三人一起撰写了一部谈艺录《梨园原》，这是戏曲表演史上的一部名著，也是古代惟一的一部有关戏曲表演的著作，功不可没。

2. 老生。山昆璧，身长七尺，声如洪钟。演《鸣凤记》，观者目为天神。擅长舞袍，自称袍袖一遮，可容数十人。张德容，本为小生，声音不高，工于巾戏，演《寻亲记》里周官人，酸态如画。朱文元，擅演《邯郸梦》，先在老徐班，伎艺为人所压，后入洪班，声名雀起，擅演忠义臣子，班中人称之为"戏忠臣"。被苏州织造府班拘入十年，洪班另聘老生，总无人能赶上他的伎艺。

3. 小生。陈云九，年九十，演《彩毫记·吟诗脱靴》一出，风流横溢，为化工之技。董美臣，以《长生殿》擅长，创立董派，但伎艺不如陈云九。张维尚，董美臣的徒弟，以《西楼记》擅长，曾游北京，被人誉为"状元小生"。石涌塘，学陈云九风月一派，演《狮吼记》"梳妆、跪楼"，风流绝世。李文益，丰姿绰约，扮戏酷似大家子弟，演《紫钗记》情致缠绵，令人欲泣。

4. 老外。王丹山，气局老苍，声振梁木。孙九江，年纪九十多，演《琵琶记·遗嘱》，令人陶醉欲死。张国相，擅演《西楼记·拆书》里的周旺、《西厢记·惠明寄书》里的法本，八十多岁时还演《宗泽交印》，神光不衰。

5. 大面。周德敷，以红黑脸笑、跳、叫擅长。笑如演《背光剑》里的铁勒奴，叫如演《千金记》里的楚霸王，跳如演《西川图》里的张将军等。马文观，白面，兼工副净。以《河套》、《参相》、《游殿》、《议剑》诸出擅长。其表演能合大面、二面为一气，极其难得。范松年，为周德敷的徒弟，尽得其叫、跳之技，工《水浒记·评话》，声音容貌，模写殆尽。后来又琢磨出口啸之技，绕梁不绝。

6. 二面。钱云从，江湖十八本，无所不会，开钱氏一派。后人皆以其为二面之宗，无人能超过他。陈殿章，表演细腻工致，世无其比。恶软，以冷胜，演《鲛绡记·写状》一出称绝技。

7. 三面。陈嘉言，一出《鬼门》，令人绝倒。周君美，为陈嘉言的女婿，尽得其传。顾天一，以武大郎擅长，他所在的程班于是演出《义侠记》全本知名。八十余岁时演出《鸣凤记》裴报官，腰腿还像二十来岁的人。丁秀容，插科打诨，令人绝倒。滕苍洲，体短而肥，头戴乌纱，身穿皂袍，脚登朝靴，滑稽一世。

8. 老旦。余美观，兼工三弦。费坤元，歌喉清腴。

9. 正旦。史菊观，演《风雪渔樵记》出色。任瑞珍，口大善泣，人呼为阔嘴。自史菊观死后，艺臻化境。其徒弟吴仲熙，声入霄汉，得其激烈处；吴瑞怡态度悠闲，得其文静处。

10. 小旦。吴福田，字大有，幼时跟随唐英学写八分书，能背《资治通鉴》，善唱，度曲应笙笛四声。后入苏州织造府班，为总管十余年。许天福，原为汪府班老旦，余维琛劝他改为小旦，三杀三刺，世无其比，到五十岁仍为小旦。马继美，年九十为小旦，如十五六处女。金德辉，演《牡丹亭·寻梦》、《疗妒羹·题曲》，如春蚕欲死。

11. 贴旦。周仲莲，擅演《天门阵·产子》、《翡翠园·盗令牌》、《蝴蝶梦·劈棺》，每一梳头，令举座色变。董寿龄，工为侍婢，所谓倩婢、松婢、淡婢、逸婢、快婢、疏婢、通婢、秀婢，无态不逞。

以上仅为扬州一地情形，实际上昆班遍流天下，享绝技者尽多，无法备言，略举其例，以见其余。



图22　清代天津杨柳青年画《庆顶珠》

二、京腔艺人

清代前期的北京曾经是京腔盛行之地，到了乾隆时，有“六大名班，九门轮转”，涌现出十三位杰出的艺人，被时人誉为“十三绝”，他们是：霍六、王三秃子、开泰、才官、沙四、赵五、虎张、恒大头、卢老、李老公、陈丑子、王顺、连喜。①可惜这十三位艺人的绝技我们已经无从知晓了。比他们稍后一点，有如下京腔艺人被《燕兰小谱》等书记录下来：

1. 白二，大兴人，原隶旗籍，旦角。以前在王府大部，和八达子、天保儿擅一时之盛。到魏长生进京，门前才冷落下来。但风致犹然，歌喉清亮，音节圆美，有绕梁遏尘之韵，非时辈所能企及，人称旦中之天然秀。过去常演《潘金莲葡萄架》，甚是娇媚，自魏长生《滚楼》一出，不复再演。后人永庆部。

2. 刘黑儿，大兴人，王府大部旦角。和白二一起演出《葡萄架》，白饰潘金莲，刘饰婢女春梅，同享盛名。

3. 冯三儿，大兴人，王府大部旦角。有“旦中尤物”之誉。长成后因身材高大不适宜演旦，改做领班。不久又因为班里旦角不好，剃须复业。

① 参见［清］杨静亭《都门纪略》。

4. 八达子，旗人，萃庆部旦角。貌不甚妍，而声容态度恬雅安祥。演出各种剧目无不出神人化，一时名声盛称都中。于乾隆三十九年（1774年）去世，但长久为人们怀念。

5. 刘凤官，名德辉，字桐花，湖南郴州人，萃庆班旦角。丰姿秀朗，意态缠绵，歌喉宛如雏凤，从小驰名于广东，乾隆四十八年（1783年）冬天从粤西进京，一出歌台，即时名重（湖南广东一带正是高腔流行地，因此他才能入京搭京腔班并唱红）。人们推之为魏长生之下第一人。擅演《三英记》里的窦桂英。①

6. 芳官，北方人，花旦。以前在广庆部，后改入九庆部。擅演《戏凤》、《醉酒》、《磨房演戏》等，出自天然，不涉风骚。

7. 秃丑，九庆部丑角。和芳官一起演出《磨房演戏》，极善诙谐。②

8. 凌云浦，丑角。本世家子，工诗善书，一经粉墨登场，喝彩不绝。

9. 刘八，广东人，丑角。原为读书人，工文词，好驰马。因进京赴考不中，流落京城，练成丑角绝技。享誉之剧有《广举》、《毛把总到任》。前者扮一岭外腐儒进京赶考，和其他举子同宿旅店，开始时向同伴大谈理学，恂恂然正人君子。后来被群妓所诱，衣巾都被骗去，曲尽迂态。后者演一把总官，“以守汛之功，开府作副将。当其见经略，为畏缩状；临兵丁，作傲倨状；见属兵升总兵，作欣羡状、妒状、愧耻状；自得开府，作谢恩感激状；归晤同僚，作满足状；述前事，作劳苦状；教兵丁枪箭，作发怒状；揖让时，作失仪状；经略呼，作惊愕错落状。曲曲如绘。”

---

① 以上参见［清］吴长元《燕兰小谱》。

② 以上参见［清］问津渔者《消寒新咏》卷五。

10．余美观，老旦。兼工三弦。后到扬州，入昆腔徐班。[①]

11．谢瑞卿（玉林），江西新建人，萃庆班旦角。艺名“小耗子”，从其老师于永亭艺名“耗子”承传而来。工演《水浒记》里的阎婆惜。扬州关大保专门向她学习扮饰阎婆惜的伎艺，带回扬州后，开南方谢氏一派。[②]

几十年以后的道光二十九年（1849年），李有光于《乡言解颐》卷三还列举了二十四位京腔艺人的姓名，有坛王、关安子、大头冠、铭德子、嘟噜胡、馅儿饼、秃大汉、胖三妞、王七、毛四、邢二、仓儿、郝五、陈三、邵三、赵五、柴官儿、长套儿、三丁儿、马七儿、李黄官、韦三旦、联喜、常二格等人，其中赵五、联（连）喜是“京腔十三绝”老艺人。

三、秦腔艺人

秦腔最为著名的艺人是魏长生，他曾经因为自己的成就而改变了当时天下的戏曲形势，引起了各地戏曲声腔的分化与融合，他的影响之大是此前任何戏曲艺人都无法比拟的。魏长生，字婉卿，排行第三，四川金堂人，旦角。乾隆四十四年（1779年）进京隶双庆班，所唱腔调惹耳酸心，以《滚楼》一剧，名动京师，其他剧目也都妖冶淫秽，引得豪儿士大夫心醉，致使京腔六大名班几乎无人过问，有的被迫解散，而京城各戏班艺人纷纷起而仿效他。三年而遭到清廷禁止，后重新登台，隶永庆班，台风较以前严肃，演贞烈之剧，声容真切，令人欲泪。乾隆五十年（1785年）禁演昆、弋以外腔调，魏长生被迫离开北京，前往扬州投靠名绅江鹤亭，当时他四十岁。在扬州，他的声名重新鹊起，演戏一出，报酬千金，扬州风尘众妓都以不

① 以上参见［清］李斗《扬州画舫录》卷五“新城北录下”。
② 参见《燕兰小谱》卷三、《扬州画舫录》卷五“新城北录下”。

能面见长生为恨。①

魏长生在北京带出了一批徒弟，先后都享有盛名，其要者如：杨五儿，四川达州人，隶双庆班。姿态质朴，弱冠时即名动歌楼。魏长生入双庆班后，初时演出《滚楼》一剧，杨为他配戏，一时魏、杨并称。陈银儿，字渼碧，四川成都人。为魏长生的徒弟，深得魏氏演戏之神韵，乾隆四十五、四十六年（1780年、1781年）随魏长生在双庆班，一时有出蓝之誉。演出《烤火》一剧，状摹少女情动于中而羞涩于表，生动逼真。蒋四儿，直隶宣化府人，隶永庆班，魏长生的徒弟。所演都是梆子、秦腔剧目，于羞涩中见妩媚之态，声誉仅在魏长生之下。另外，当时北京有许多艺人原籍都出自四川，可能都是在魏长生同时或盛后随之而来的，如彭万官、陈金官（陈银儿的姐姐）、于三元、王升官、杨四儿、张兰官、曹珪官、马九儿等都是。魏长生在扬州的效仿者如郝天秀，也得其神韵，人以"坑死人"呼之。②

乾隆三十年（1765年）左右在陕西毕沅幕府里帮闲的江宁人严长明写有《秦云撷英小谱》一书，记叙当时活跃于西安的秦腔戏班和艺人情况，他说："西安乐部，著名者凡三十六，最先者曰保符班。保符班有太平儿，姓宋名子文，色艺素佳。余至关内时，以年长不复登场。"宋子文应该是老一辈知名的秦腔艺人之一。该书记录了一批当时的名伶，计有：祥麟、三寿、银花、小惠、宝儿、喜儿、琐儿、色子、金队子、双儿、栓儿、太平儿、四两、豌豆花等。其中如许祥麟，年二十余，容貌一般，但演出有绝技，每逢登台献技，总是姿态横出，精彩之极。他曾到汉阳向名角金弹儿学习演技，观察一年，终于得其神韵，再登台时，"观者尽倾"。如小惠，大荔人，在唱腔上有极高的造诣，令

① 参见《燕兰小谱》卷三、卷五，《扬州画舫录》卷五"新城北录下"。

② 参见《燕兰小谱》卷三、卷五，《扬州画舫录》卷五"新城北录下"。

严长明大为赞叹，他描绘其演出说："甫发声觉小异。再听之，其声清而扬，中商调。有顷，换羽移宫，穿丝咽革，缠肩绕脰，变态无方。尽一日夜，始毕其技。"严长明甚至因此而得出秦腔超过昆腔的结论。其他演员也各有长处，兹不赘述。

四、乱弹艺人

乾隆年间的扬州，乱弹腔兴盛，《扬州画舫录》为我们保留了扬州乱弹腔春台班艺人的事迹，弥足珍贵。现列举如下：

1. 熊肥子，擅演大夫小妻打门吃醋，曲尽闺房儿女之态。

2. 樊大，眼球突出，但善于眉目传情。能杂唱昆曲梆子罗罗弋阳二簧诸种声腔，被人目为"戏妖"。擅演《思凡》一剧。

3. 小郡，仪征人。生而爱学妇人，被父亲扔在江中，逃出后成为旦角艺人。

4. 郝天秀，字晓岚，由安徽安庆入扬州。为当时名旦，演出柔媚动人。曾习魏长生秦腔，得其精髓，又能京腔，接演魏氏名剧《滚楼》、《抱孩子》、《卖饽饽》、《送枕头》等。

5. 杨八官，长州（又作苏州）人，旦角，与郝天秀齐名。亦得魏长生之益，能兼演秦、京二腔。她有一出拿手戏："作盛夏妇人私室宴息，迫于强暴和尚，几为所污，谓之打盏饭。"

6. 谢寿子，善于装扮花鼓女艺人，唱腔音节凄婉，令人神醉。

7. 陆三官，兼擅京、秦两腔，又能演花鼓戏。

8. 关大保，旦角。演《水浒记》里的阎婆惜，学北京萃庆班的谢瑞卿，得其真传，在扬州自成一派。

9. 刘歪毛，二面。后出家为僧。

除上述之外，书中还提供了几位丑角演员的姓名，如武丑有张天奇、岑广峡、郝天、郝三，文丑有吴朝、万打岔、张破头、张三网、痘张二、郑士伦。可惜没有具体介绍他们的演技。

五、徽班艺人

乾隆五十五年(1790年)扬州三庆班进京为高宗祝八十大寿，是为徽班进京之始。三庆班领班最初为余老四，而旦角台柱子是高朗亭，高后来又接任班主。高朗亭在班里年龄稍大，体态丰厚，颜色老苍，但气质天然，平时又对生活体会精微，装扮起来，在舞台上的一举一动都能得女子的神韵，无分毫做作。即使是日常生活中，一颦一笑一起一坐，也实在使人忘记他是一位假妇人。清代小铁笛道人说他能与魏长生相比，而为“二簧之耆宿”。[①]

三庆班最初的艺人，知名的还有金双凤、沈霞、苏小三、邱玉、陈喜、沈翠林等人。金双凤，安庆人，旦角。年过三十，高挑个，歌喉婉转，音清韵亮。擅唱悲戏哭戏，以演《李桂枝查监》一剧里父女对泣一段生动逼真著名。沈霞，安庆人，小旦。二十六岁，声技工稳，擅演《郭华买胭脂》一剧，不涉淫邪。苏小三，安徽人，贴旦。近十六岁，纤腰弱质，技如飞燕。开始因年幼，只作丫环、配角，两年以后唱红。擅演《杀奸》、《杀嫂》。邱玉，旦。年龄稍大，擅演昆曲剧目，不以貌而以技名。陈喜，旦。十六岁，扮相漂亮，招引得五陵豪客趋之若骛。沈翠林，安庆人，旦。二十二岁，风流闲雅，声韵清妙。[②]

三庆班之后，乾隆五十九年（1794年）之前，又有四庆班、五庆班前后进京，其艺人姓名也见《消寒新咏》的记录。到了嘉庆年间，四喜、春台、和春等班接续入京，与三庆班合称为“四大徽班”，成为以后统治北京剧坛百来年的主要戏曲班社，其中艺人代有更替，名角纷繁。另外，在诸多有关清代后期北京名伶的著述里，如《日下看花记》、《片羽集》、《听春新咏》、《莺花小

① 参见［清］问津渔者《消寒新咏》卷四、小铁笛道人《日下看花记》。
② 参见［清］问津渔者《消寒新咏》卷四。

谱》、《金台残泪记》、《辛壬癸甲录》、《长安看花记》、《丁年玉笋志》、《菊部群英》、《怀芳记》、《鞠台集秀录》、《瑶台小录》等等，留下了大量（主要是旦角）徽班艺人姓名，可以从中窥见戏曲演出的一代之盛。篇幅所限，这里不再饶舌。

六、皮黄艺人



图 23　清代天津泥人张塑余三胜（左）、谭鑫培像

嘉庆、道光年间，汉口一带皮黄腔的前身楚调兴盛，叶调元为之所写《汉皋竹枝词》里提到一批当时的楚调班社和艺人。他最为推崇的演员有：1. 小金。叶氏曾于嘉庆年间看过他的演出，嗓音圆润，留下深刻印象，认为二十年来无人能继。2. 胡德玉，贴旦，又能唱闺门旦的戏，擅演《活捉三郎》，和丑角余德安搭

档，一时名盛。3. 胡福善、4. 张纯夫，二人都是闺门旦，和胡德玉都擅演《祭江》、《祭塔》、《探窑》诸剧。这四人都是唱楚调皮黄腔的旦角翘楚者。作者另外还提到如下艺人："汉口向有十余班，今只三部。其著名者，末如张长、詹志达、袁守泰，净如卢敢生，生如范三元、李大達、吴兴福（即巴巴），外如罗天喜、刘光华，小生如叶濮阳、汪天林，夫如吴庆梅，杂如杨华立、何士容。"这是珍贵的皮黄戏史料，因此全部转录在这里。

嘉庆以后，楚调艺人进京搭班演唱，把西皮带入北京，其知名者有米喜子、王洪贵、李六，其中米喜子最为出色。米喜子即米应先（1780～1832年），湖北崇阳县人，约在乾、嘉之际，十五六岁时入京进春台班，为正生，声振二十余年。"每登场，声曲臻妙，而神情逼真，辄倾倒其坐。远近无不知有米喜子者，即高丽、琉球诸国之来朝贡或就学者，亦皆知而求识之。"① 他练艺"刻意求精，家设等身大镜，日夕对影徘徊，自习容止。积劳成疾，往往吐血"②。米喜子为皮黄在北京的立足奠定了基础。

道光以后，京剧在北京正式形成，一时名角如林，史不绝书。其最初的著名演员有"老生三鼎甲"，即程长庚、余三胜、张二奎。以后又有后老生三鼎甲，他们是谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙。其他如旦行、生行、丑行等都涌现出一批杰出艺人。光绪年间有画师沈容圃把同治、光绪年间极负盛名的艺人十三人，按照他们各人在拿手剧目里的扮相，画为戏装写真图，时称同光十三绝，他们是：程长庚（饰《群英会》鲁肃，老生）、张胜奎（饰《一捧雪》莫成，老生）、卢胜奎（饰《战北原》或《空城计》诸葛亮，老生）、徐小香（饰《群英会》周瑜，小生）、梅巧玲（饰《雁门关》萧太后，旦）、谭鑫培（饰《恶虎村》黄天霸，武生）、

① ［清］李登齐：《常谈丛录》。
② ［清］杨懋建：《梦华琐簿》。

时小福（饰《桑园会》罗敷，青衣）、余紫云（饰《彩楼配》王宝钏，旦）、朱莲芬（饰《玉簪记》陈妙常，旦）、郝兰田（饰《行路训子》康氏，老旦）、刘赶三（饰《探亲家》乡下妈妈，丑）、杨鸣玉（饰昆剧《思志诚》明天亮，丑）、杨月楼（饰《四郎探母》杨延辉，须生）。尽管这里所叙及的演员不及万一，但也大致反映了当时京剧舞台奇艳纷呈、众伎竞长的局面。

第三节　艺人来源与地位

明末以来，全国各地建立昆班，一般都从苏州一带购买戏子，这种情形一直持续到清代中期，在当时的文献里多有描写。如《歧路灯》第二十二回说："着人去苏州聘了两位教师，出招贴，招了些孩子，拣了又拣，拣出一二十个。"又如《红楼梦》第十八回说："此时王夫人那边热闹非常，原来贾蔷已从姑苏采买了十二个女孩子，并聘了教习，以及行头等事来了。"

清代以后，众多的声腔剧种兴起，戏曲艺人的产地也就随着声腔剧种的发展繁盛状况而变化，通常盛行某种声腔，其地就成为全国此种声腔的艺人产地。例如乾隆时期秦腔进京，一时陕西、四川艺人云集北京舞台。嘉庆以后徽班进京并统治了北京舞台，于是安徽艺人又大批涌入京城。清人张际亮《金台残泪记》卷三说："《燕兰小谱》所记诸伶，太半西北……今皆苏、扬、安庆产。八九岁，其师资其父母，券其岁月，挟至京师，教以清歌，饰以艳服，奔尘侑酒，如营市利焉。券岁未满，豪客为折券柝庐，则曰'出师'，昂其数至二三千金不等，盖尽在成童之年矣。"这些安徽幼童常常是被强迫卖身的，心里往往都有一段痛苦的经历。①

---

① 参见［清］张际亮《金台残泪记》卷三所举张青芗的例子。

地方戏兴起之后，各地都有自己的声腔剧种，艺人也就大多成为土著。例如北京戏子过去没有本地人，都是各地来京的，但到了清末，情况就改变了。清人艺兰生《侧帽余谭》曰："若辈（指艺人）向系苏、扬小民，从粮艘载至者。嗣后近畿一带尝苦饥旱，贫乏之家，有自愿鬻其子弟入乐籍者。有为老优买绝，任其携去教导者。"此后京剧艺人就都是北京人了。

戏曲艺人，尤其是旦角艺人，没有人格上的任何尊严，世人可以随意拿他们调笑戏弄。清代形成一种很污浊的社会心理，看戏不是为了看戏，而是为了看旦角的色相。《歧路灯》第七十七回说豪门子弟盛希侨是"公子性儿，闹戏旦子如蚺蛇吞象一般，恨不的吃到肚里"。第九十五回说一位河务官员"素性好闹戏旦，是个不避割袖之嫌的。每逢寿诞，属员尽来称觞，河道之寿诞，原是以旦为寿的"，都是极生动的描写。第十八回写盛希侨点戏时的声气神态，非常精彩，引在这里："希侨接过戏本，一面看，一面问道：'你们旦脚有多大年纪呢？'老生道：'年青，有十五六岁了。'希侨道：'……我不点你的戏，你就拣玉花儿好戏唱罢。'"这哪里是要看戏，分明只是为了满足色欲。还有许多例子说明这一点，例如京城旦角演员都有固定的主顾，叫做"老斗"①；当时诸多品评戏曲艺人的书籍，都带着欣赏色相的眼光，题名都是"看花记"、"品花记"、"怀芳谱"之类，品评的角度也不从表演伎艺出发，而大多注目于容貌体态。观众看旦角只留心年龄不注重演技，这种情形在清初还不明显，嘉庆以后愈演愈烈，戏班艺人的年龄也就越来越小。《金台残泪记》卷二说乾隆后期艺人有三十岁还受推崇的，道光时期则都是十几岁的孩子驰骋舞台，而"弱冠无过问者"，张际亮由此而感叹："人心风俗转

① 清嘉庆十四年刊《草珠一串》载竹枝词，其一曰："茶园楼上最销魂，老斗钱多气象浑。"于"老斗"加注曰："小旦呼悦己者曰老斗。"

变若此!"杨懋建《梦华琐簿》里也有同样的感叹。

艺人在走红舞台之时，阔人不惜千金掷笑，而老了以后，就会没人理睬，往往生活艰难。《歧路灯》第二十一回对这一社会现象描写得十分细微："那是绣春老班子，原是按察司皂头张春山供的。如今嫌他们老了，又招了一把儿伶俐孩子，请人教他，还没有串成的，叫绣春小班。这老班子投奔了粮食坊子一个经纪吴成名，打外火供着。只好打发乡里小村庄十月初十日牛王社罢，挣饭吃也没好饭。""那唱旦的，小名叫做黑妮，前几年也唱过响戏，如今不值钱了。"这在戏界是普遍现象，《歧路灯》描写的开封如此，北京也同样。清末艺兰生《侧帽余谭》谈到北京的情形说："公暇顾曲梨园，见有衣衫褴褛、充场上下脚者，有为人送淡巴菰者，有胁肩谄笑、呈献戏单者，虽春蚕半老，而眉目之间，犹露一种柔媚之气。酒家佣保，皆得指而名之，且缕缕述其逸事甚详。"这些演员旧日都曾在戏台上有过自己的辉煌，但现在艺术生命已经枯竭了，只得权充杂役糊口。该书还举了一个例子："前门桥头一丐，有识者曰：'此《明僮小录》之某也，与小福齐名。'"咸丰六年（1856 年）余不钓徒所写《明僮小录》里品评了当时极其出色的八位十二岁到十五岁的小艺人，二十年后，其中一位曾和名旦时小福齐名的艺人竟然沦落为乞丐!

为了使自己的生活和利益有所保障，戏曲艺人纷纷成立梨园公会。清代在全国各地普遍建立的老郎庙，实际上就是戏曲艺人建立的梨园会馆。梨园公会的职能是：对内管理艺人的日常事务，解决矛盾，调和关系，维护秩序，实行互助。对外从事经营业务，并作为艺人的代表参加社会事务，维护艺人的共同利益。可以说，梨园公会就是戏曲艺人自己组织的公共事务管理处。北京梨园公会见于记载的最早一次活动是在雍正十年（1732 年），当时有会首邹致善等六人率领各地在京 19 个戏班同仁在右安门内陶然亭附近为梨园艺人建立了一块义冢，以供长年流浪在外死

于京城而不能归葬的艺人使用，事见该年所立《梨园馆碑记》。扬州、苏州的梨园聚议处则称梨园总局，《扬州画舫录》卷五说："城内苏唱街老郎堂，梨园总局也。每一班入城，先于老郎堂祷祀，谓之挂牌。"可见那时扬州的梨园公会已经行使垄断和调整演出市场的权力。

第七章　舞台艺术的发展

第一节　音乐与舞台体制的变革

大约一直到清代乾隆时期，中国戏曲音乐的主体结构都是曲牌联套体，无论元杂剧、元明南戏及其各种变体如昆、弋等声腔，其音乐体制都是相同的，甚至一直到了清代初期兴起的弦索声腔、梆子声腔以及长江流域形成的多种复合声腔，还都主要是以曲牌音乐为基础、以曲牌联套为主要音乐特征的。但是，也就在清初的这些戏曲声腔里，情形开始发生变化，一种截然不同而又充满生命力的新型音乐体制——板式变化体，开始悄悄地孕育，到了乾隆时期，终于脱颖而出，一时裹卷了从北京到江南的广大地面，形成一股足以与统治剧坛数百年的曲牌联套体音乐体制相抗衡的力量，对于以后梆子和皮黄两个声腔系统的众多剧种，以及后起的许多小剧种的音乐结构，产生了重大的影响。

这是一场音乐和舞台体制上的重大变革，随着板式变化体戏曲声腔剧种的兴盛以及终于占领上风，它彻底打破了以往曲牌联套体音乐体制的一统天下，宣告了一种新型舞台体制的诞生和明清传奇舞台体制的完结，同时也宣告了戏曲创作的从文人阶段进入艺人阶段，促使中国戏曲完成了从剧本为中心向表演为中心的

历史性转折。

一、板式变化体音乐体制的形成

曲牌联套体音乐体制是建立在曲牌音乐基础上的体制，它的特点是将众多现有的曲牌联合在一起，使之形成一个统一的结构，从而顺利实现对舞台戏剧性的表现任务。也就是说，曲牌联套体音乐体制遵循一定的规则，将众多不同调性、不同风格的曲牌进行合理连接，使之成为具备戏剧性表现力的音乐结构。板式变化体音乐体制则不同，它是在某一首曲调的基础上，通过对原有曲调做各种板式变化的处理，使之形成种种不同的变奏，从而构成一场戏的音乐旋律。也就是说，板式变化体音乐体制根据曲调的变奏原理，在某些固定的曲调基础上，依据戏剧情感的需要，从速度、节奏、旋律各个方面对之进行调整，使之形成各种不同的风格面貌。

板式变化就是节拍、节奏的变化。人们在长期的实践中发现，人的内心情感的变化可以用节奏的变化来对应，不同的节奏可以体现人的不同情绪，例如平稳的情绪可以用缓慢的节奏来体现，激烈的情绪可以用急速的节奏来体现。板式变化体戏曲音乐体制就建立在此种原理基础上。它的产生借鉴了传统民间音乐里一种重要的变奏手法。民间音乐最初往往曲调较为简单，表现力不够丰富。在实践中，艺人们逐渐摸索出了一种解决曲调丰富性的简便易行的方法，这就是利用节奏的调节，在少量曲调基础上实现多种变奏。也就是说，根据内容和情感的需要，在多遍重复演奏某一段音乐旋律时，对之进行速度、节奏变化的技术处理，于是这段旋律就具备了较前丰富得多的表现性。

板式变化体音乐体制的基本结构单位是由一个对称上下句构成的乐段，在这个乐段的基础上，通过不同板式的变化，对其音乐旋律进行变奏，使之符合戏剧情绪变化的需要。板式变化体的

基本板式有四种，即：三眼板、一眼板、流水板、散板。三眼板的节奏较慢，其功能是长于抒情；流水板的节奏急速，其功能是长于感情宣泄；散板的节奏处于自由状态，其功能是可以任意发抒情感。将这四种板式灵活运用，就可以造成音乐气氛的诡谲多变，从而适应戏剧情绪变化的需要。

板式变化体的音乐体制表现在文体形式上，就是以七字句或十字句的齐言体诗行、上下对句押韵的韵律节奏，代替曲牌联套体里长短句、韵脚不一的曲体形式。齐言体的排偶句形式是民间说唱所乐于接受的文学形式，以其易记易诵为特点，因此自唐代以后长期为各种说唱艺术如俗讲、词话、宝卷、鼓词、弹词等所采用。板式变化体音乐起自民间，它也很自然地采用了这种文体形式作为附载物。

较之曲牌联套体音乐体制，板式变化体具有许多长处和优势。首先，它简便易行、便于实践和掌握。板式变化体音乐体制的形成，是对于曲牌联套体音乐体制的一种反动。曲牌联套体音乐体制提高音乐旋律的表现力，依靠的是增加旋律丰富性的方法，也就是说，要尽可能地增加曲牌的数量，同时也辅以对原有曲牌的割裂重组（例如集曲）。但是曲牌增多，势必为记忆带来困难，而联套规则的细密，也给熟练掌握带来很大困难。因而到了明代后期，组曲填词已经成为某些文士和曲家的规则游戏，戏班艺人则面对着越来越庞大而难以驾驭的音乐结构望洋兴叹。随着各地声腔剧种的急剧兴起，大量的戏班艺人，特别是民间草台班的艺人，没有条件花费很多的精力去精研音乐义理，他们需要的是简单易行、便于学习和记忆的音乐方法。板式变化体的音乐体制，正是这样一种方法。它的基本曲调是单一化的，只要掌握了四种基本板式、熟悉了其变奏规则，就能够以不变应万变，得心应手地登台演出。因而可以说，板式变化体音乐体制是在各地声腔剧种兴盛的潮流中，应运而生的一种简便体制，它之具有极

大生命力的原因也在于此。

其次，板式变化体音乐体制为戏剧性的开掘提供了更多的条件。板式变化体音乐的乐段既然是以上下对句为基本单元，而不像曲牌联套体音乐那样必须唱完整的曲牌，它在剧中的设置就可以非常自由，一场戏里唱多唱少可以随意安排，少到两句、多到几十句都能够容纳。音乐结构的随意性使板式音乐能够更灵活地配合戏剧结构的需要，消解了曲牌联套体音乐结构与戏剧结构的矛盾。更进一步，板式变化体的音乐结构十分宽松，它并不要求每场戏中歌唱必须出现，也就是说，在一场戏里，唱与不唱也可以根据情况随意安排。明代晚期以后的民间戏曲表演，在长期实践中逐渐发展起各类舞台伎艺，唱、做、念、打各种手段都得到了全面的进步，于是逐渐出现了以说白为主的场子、以做功为主的场子、以武打为主的场子，这些场子通常对于歌唱的需求很少，但曲牌体音乐结构仍然要求以歌唱为主导，其他伎艺只能占从属地位，就约束了舞台表演的进步。板式音乐体制为舞台表演的进一步解放提供了条件。

其三，板式变化体音乐体制加强了伴奏器乐的表现力。板式音乐在器乐伴奏形式上对于曲牌音乐有一个大的革新。曲牌音乐的伴奏、乐器演奏与歌唱是同步开始、同步结束的，演奏与歌唱的音乐旋律是完全相同的，彼此只起一个互相陪伴的作用，因此，歌唱的前后中间没有音乐“过门”。板式音乐则不同，它不但在歌唱的过程中为之伴奏，完成“托腔”的任务，而且发展出复杂的“过门”音乐，即在歌唱的开头，必然先由器乐奏响前导乐段；歌唱的中间，又有器乐旋律来填补唱者的间歇停顿；歌唱结束以后，仍有器乐演奏在延伸作结。清人留春阁小史《听春新咏·西部·秀官》说：“盖秦腔乐器，胡琴为主，助以月琴，咿哑丁东，工尺莫定，歌声弦索，往往龃龉。”描写的就是这种情形。“过门”音乐既是完整器乐演奏中的有机组成部分，又与歌唱形成了在情绪上、节奏

上的有机连接，它对于渲染气氛、调动感情的影响力极大，能够产生非常强烈的演奏效果，因而受到人们的极大欢迎。杨静亭《都门纪略·都门杂记·词场序》说，秦腔的“随唱胡琴，善于传情，最足以动人倾听”，就是很好的说明。

板式变化体音乐体制产生的时间，可以从它用弦索乐器托腔的特征进行一点推断。乾隆四十年（1775年）左右李调元作《剧话》，于卷上提到了一些用弦索伴奏、有板式节拍、有“过门”托腔的声腔，例如“亦有紧、慢（板）”的秦腔（梆子腔、乱弹腔）、“专以胡琴为节奏”的胡琴腔（二黄腔）、“尾声不用人和，以弦索和之”的女儿腔（弦索腔）。那么，至少在乾隆前中期，这些声腔的板式特征已经出现。同时，从李调元所举声腔名字看，大约梆子腔系、弦索腔系、皮黄腔系的声腔都有用板式音乐的，而其起源可能会很早。例如女儿腔，早在明代万历末年传奇《钵中莲》里已经出现，标为【姑娘腔】，为七字句式，唱词中间还多次出现“浪腔介”的标示，意味着其中有着旋律的翻跳加花出现，这是板式音乐的特征之一。只是，板式音乐的成熟，大约还是在乾隆时期。今见乾隆年间所编《缀白裘》中所录梆子、弦索、乱弹各种声腔剧目，其唱词虽然许多已经是七字句、十字句式，但并不纯粹，中间仍然夹杂了许多长短句的曲牌，这反映了当时诸种声腔杂变、曲牌体与板式体音乐交用的历史事实，这是一个过渡的阶段。

二、舞台体制的相应变革

板式变化体音乐体制的形成，促成了梆子、皮黄等声腔的舞台体制变革，其最主要的改变，体现在剧本形式上将传奇的分出改为分场，完全以人物的上下场为表演单位，而不用去顾虑是否有伤音乐结构。虽然，中国戏曲的舞台结构完全遵循时空自由原则，人物上下场可以随意安排，不用考虑时间、空间的制约，但

是，它却经常要考虑音乐结构的制约，真正实现舞台上的分场自由，还是从板式变化体的梆子、皮黄等声腔开始。

元杂剧里分场受到四套曲牌联套结构的制约，虽然配角可以在主角开唱前随意插演几个过场戏，一旦负责歌唱的主角开唱，这一场就被纳入了套曲的结构，必须待套曲（通常9到16支曲子）唱完，主角才能出场，这样，主角的登场就必须与音乐结构相统一，作者在考虑戏剧结构时就要受到音乐结构的很大牵制了。明传奇的分场有所松动，各个角色都可以随时上下场，但分出的体制要求它仍然遵循音乐结构安排场次，因为每一出至少也要唱两支以上的曲牌，这样才能完成音乐结构上的联套。明人王骥德《曲律·论套数第二十四》说到传奇创作“须先定下间架，立下主意，排下曲调，然后遣句，然后成章”，指出了传奇创作必须以音乐结构为前提的原则。但是这样做的结果仍要时常以牺牲戏剧性为条件，例如清代李玉《牛头山》传奇第十三出表现金兀术追赶赵高的情景，本来只用几次上下场的过场穿插即可奏效，但因为必须是完整的一出戏，李玉只好让两个人物一递一个地唱曲牌，减慢了戏剧节奏，造成情节的拖沓，把紧张的气氛都冲淡了。

板式变化体的音乐结构不以曲牌为基础，仅以上下对句为基本的乐段单元，于是就赋予了剧本分场以极大的灵活性，一场戏可以有大段唱句，也可以仅仅含括两句唱词即告结束，甚至可以不唱一句，一切都视剧情需要而设置。这就使得剧本结构可以完全服从戏剧结构的要求，而不用再去考虑怎样调和戏剧结构与音乐结构的矛盾，对于戏曲创作是一大解放。板式变化体的过场戏经常是简单交代即过，而将时间和篇幅留给需要认真发挥的地方，使全剧情节显得紧凑，节奏显得流畅，有助于戏剧性的提炼。例如清代前中期楚曲剧本《英雄志》二十五场里，完全不唱的过场戏有五场，仅唱两句的有五场，而第十三场“观鱼”是塑造诸葛亮形象的重点场子，一共唱了八十八句。又如《祭风台》二十八场里，完

全不唱的有六场，只唱两句的有两场，而第二十五场“挡曹”，表现曹操对关羽使用攻心术，就连唱了一百一十八句。[1]从唱句比例的安排上，我们可以窥见板式变化体音乐已经与剧本的戏剧性实现了紧密结合。



图 24 皮黄戏《斩龙袍》，民国北京戏画

梆子、皮黄剧本形式的改分出为分场的痕迹，在今存几种较早的清代剧本中显露出来。汉口文升堂刻本楚曲《李密降唐》、汉口文雅堂刻本楚曲《临潼斗宝》分回，每一回可能含括一场或几场，这还不典型。乾隆三十八年（1773 年）秦腔手抄本《回府·刺字》、汉口唐氏三元堂刻本楚曲《英雄志》、汉口文升堂刻本楚曲《祭风台》则都明确采取了分场的形式，各场严格按照场上人物全部下场为界，每一场都标明了场次和场目，后两种整本的开头还有由末角出台的“报场”。这是最为规范的剧本形式，可以作为梆子、皮黄剧本形式的代表样式看待。至于嘉庆十年（1805 年）同州梆子手抄本《画中人》、嘉庆十三年（1808 年）同州梆子手抄本《刺中山》、汉口文升堂刻《青石岭》，干脆连场也不分了，一场连一场地接写下去，这可能是省略的做法。[2]

板式变化体音乐舞台体制的确立给中国戏曲的发展带来深刻

① 参见孟繁树、周传家编《明清戏曲珍本辑选》，中国戏剧出版社1985年版，下册。

② 参见孟繁树、周传家编《明清戏曲珍本辑选》，中国戏剧出版社1985年版，下册。

的影响，主要有两个方面的鲜明体现。首先是戏曲的文人创作阶段从此走向完结。虽然一直到清末，仍有不少文人从事戏曲剧本创作，但大多都是继续沿用已经僵死了的杂剧和传奇形式，已经不具备任何实践意义，纯属文字游戏，与舞台演出完全脱钩。当然，也有少数文人出于种种动机，参与了各地声腔剧种的剧本整理、编撰工作，但其创作前提已经与以往文人驾驭某种时代文体的尝试完全不同，例如余治编写《庶几堂今乐》皮黄剧本的动机是为了宣扬教化，所谓"彰善瘅恶"、"化导乡愚"[1]，而观剧道人写《极乐世界》二黄剧本的目的，则仅是因为他看到艺人编写的剧本十分粗劣，认为自己参与进去可以"在无佛处称尊"[2]。

板式变化体音乐舞台体制对于中国戏曲产生的第二个深刻影响是：从此戏曲表演的剧本中心让位于演员中心，实现了对其早期特性的复归。宋金杂剧以前的戏曲表演，基本上处于一种没有剧本的即兴时期，那时演员是戏剧的灵魂。宋元南戏和元杂剧由于运用曲牌联套体音乐，其曲牌的文词创作在格律和语言技巧上的困难度极大，没有受过良好文化教育的普通艺人已经无法驾驭，从此剧本创作成为文人的专利，戏曲的剧本主导体制得以奠定。戏曲的舞台表演必须遵循剧本所提供的具体情境和人物关系、人物性格及其语言，不得有所偏离甚至改动，演员的作用只是如何更好地理解并在舞台上充分体现剧本的寓意。此时剧本作者是戏剧的灵魂，所以元人赵孟頫才说："杂剧出于鸿儒硕士、骚人墨客所作……若非我辈所作，娼优岂能扮乎？"[3]但是，自从板式变化体音乐的舞台体制确立之后，剧本创作已经变得十分简单，艺人完全可以轻松驾驭七字句和十字句的顺口溜式的填词，自己

① ［清］余治：《庶几堂今乐·序》。
② ［清］观剧道人：《极乐世界·序》。
③ 转引自［明］朱权《太和正音谱》。

从事编剧和改剧工作，加之当时民间存在着大量采取相间句格形式的叙事唱本和剧本，例如鼓词、宝卷、道情、木偶戏、影戏等的底本，戏曲艺人可以随意将它们大量地加工改造为戏曲剧本，戏曲创作的中心就从文人又回归到了艺人。另外，由于舞台经验的积累，艺人也已经掌握了更大舞台表现的自由，他们可以根据自己的表演特长，随心所欲地将某场戏的演出路数改变成自己所需要的样子，做尽情的加工与发挥，从而创立自己独特的表演风格与流派。后来的艺人，则通过口传身授的传承方式，从师长那里把这些表演一代代继承下去。在这种创作方式支配下，剧本的重要性降低，而艺人的能动作用则上升为演出成功的首要条件。

第二节　表演艺术的精进

一、“江湖十二角色”的确立

清代戏曲表演行当的区分日趋清晰明确和精细，李斗《扬州画舫录》卷五“新城北录下”记载了当时昆、弋等腔通行的“江湖十二角色”名目，说是：“梨园以副末开场，为领班。副末以下老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，谓之男角色。老旦、正旦、小旦、贴旦四人，谓之女角色。打诨一人，谓之杂。此江湖十二角色。”这些角色的形成时间大约在明代万历以后，它们基本满足了表演的需要，因而被相对固定下来。

我们通过李斗对于扬州昆曲名角的记载和评论，可以窥见各个角色的行当特征及其应工剧目：

副末一方面是戏班的领班，在每次演戏时由他开场，另一方面也参与扮演身份卑微的次要人物，像《一捧雪》里的家人莫成之类。

老生重唱，所谓“声如铸钟”，表演讲究工架，扮演中老年男子，为正剧型角色。演《鸣凤记·写本》里的兵部主事杨继盛、

《长生殿·弹词》里的乐工李龟年、《邯郸梦》里享尽高官厚禄的卢生、《渔樵记》里前贫后贵的朱买臣、《醉菩提》里出家为济颠和尚的李公子等。杨继盛、卢生、朱买臣、济颠和尚在原来的传奇剧本里都为生扮，但他们都不是风流儒雅的年轻人；《长生殿》李龟年原为末扮，但唱工、做工都很重，以末难以应工。因而都改由老生应工。

小生也即正生，扮演年轻书生类人，以情恋为戏核，重在气质的风流儒雅，所谓“酸态如画”、“风流横溢”，演《长生殿》里与贵妃娘娘卿卿我我的唐明皇、《狮吼记》“梳妆跪池”里怕老婆的书生陈季常、《西楼记》里风流才子于叔夜、《紫钗记》“阳关”“折柳”里的书生李益等，是一个传统的喜剧型角色。

老外亦重唱，但因多扮饱经沧桑的年迈之人，较之老生更具苍老之态，所谓“气局老苍，声振林木”。演《宗泽交印》里年迈力衰的元帅宗泽、《西厢记·惠明寄书》里的普救寺住持僧法本、《琵琶记·遗嘱》里临终前的蔡公、《西楼记·拆书》里的老家人周旺等，为正剧、悲剧型角色。

大面，扮演重要的历史人物，重气势、重工架，为正剧型角色。分为红黑面和白面两类。红、黑面多扮气势阔大、性格粗豪的武将，表演讲究笑、叫、跳、啸，演《千金记》里气势豪壮的楚霸王（叫）、《西川图》里勇猛无比的张飞（跳）、《宵光剑》里忠勇多力的铁勒奴（笑）、《尉迟恭扬鞭》里粗豪勇武的尉迟恭、《水浒记》里粗猛的赤发鬼刘唐等。白脸多扮阴险奸诈、工于心术的权臣枭雄，状摹人物更注重揭示其内在心理，因此较红、黑面更难，讲究“声音气局，必极其盛，沉雄之气寓于嘻笑怒骂者，均于粉光中透出”。演《鸣凤记·河套》里的奸相严嵩、《连环记·议剑》里的权诈之人曹操等。

二面即花脸，集正剧、喜剧特色为一身，扮豪爽之士但气局小于大面角色，时而又扮社会下等人，还不时扮作女角。角色行

当处于大面、三面之中，装扮社会人物颇杂，都构成了这个角色的表演难度，所谓“二面之难，气局亚于大面，温暾近于小面，忠义处如正生，卑小处如副末，至乎其极。又服妇人衣，作花面丫头，与女脚色争胜”。演《鲛绡记·写状》里刘君玉、《西厢记》里和尚法聪、《琵琶记》里蔡婆。

三面即小丑，为喜剧角色，讲究滑稽诙谐，重在插科打诨。演《义侠记》里的矮子武大郎、《鸣凤记》里的报官、《金锁记·羊肚》里的张驴儿母张妈妈、《鸾钗记》里的愚民朱义。

正旦为正剧角色，重唱工，表演讲究体态的优雅文静，通常装扮中年妇女。演《风雪渔樵记》里的朱买臣妻、《人兽关·掘藏》里的桂薪妻等。

小旦即闺门旦，为正剧、喜剧角色，唱、做兼工，装扮情窦初开的少女。演“三杀”（《水浒记》宋江杀惜、《义侠记》武松杀嫂、《翠屏山》石秀杀山）里的阎婆惜、潘金莲、潘巧云，“三刺”（《渔家乐》刺梁、《一捧雪》刺汤、《铁冠图》刺虎）里的邬飞霞、雪艳、费贞娥，《占花魁·醉归》里的莘瑶琴、《紫钗记》“阳关”“折柳”里的霍小玉、《牡丹亭·寻梦》里的杜丽娘、《疗妒羹·题曲》里的乔小青，有时也扮少儿，如《芦林会》里的安安。

贴旦又名风月旦、作旦，以做工为主，兼跳打的谓之武小旦，扮演性格开朗的年轻女子，为喜剧角色。演《天门阵·产子》里的穆桂英、《翡翠园·盗令牌》里的赵翠儿、《蝴蝶梦·劈棺》里的田氏。

老旦重唱，装扮老年妇女，但对其情况李斗没有细说，大约老旦当时没有代表剧目，只作为配角出现。还有一个角色为杂，是垫场角色，临时根据需要装扮次要人物和龙套。

通过以上描述，我们大略知道了“江湖十二角色”的行当分工情况和风格特色，也了解了一些其应工剧目和人物，从中可以得出这样一个印象：“江湖十二角色”的表演体制已经发展得比

较完备，能够充分胜任对于传奇内容和人物的舞台表现任务。当然，其时在角色与人物的搭配方面还不尽合理，最突出的如旦行中，正旦、小旦与作旦的分工还不清晰，存在着彼此交叉的现象，例如《蝴蝶梦》里的田氏更应归入正旦行。但是，“江湖十二角色”的确立奠定了昆、弋等曲牌体声腔的行当面貌，因而享有了长久的舞台生命力，其结构大体不变地一直保持到了近代。

二、角色分工的变化

明清之际众多复合声腔如梆子声腔、皮黄声腔兴起以后，其表现内容日益由生旦家庭传奇向历史征战倾斜，其表现对象逐渐由普通的书生小姐向历代政治军事斗争的风云人物过渡，这种变化向原有的戏曲角色体制提出了新的要求：必须有一些发展更为健全的行当来概括新的人物类型。另外，由于表现内容的拓宽，舞台上出现的各路人物大为增多，需要更多临时充役的角色来扮任。于是我们看到，在这些声腔的舞台上，角色分工及其功能开始发生变化。

事实上，明末以后即使是昆腔的创作，也已经开始出现新的题材倾向，例如李玉和苏州派作家群的传奇，都更多地将目光投向重大历史事件，这无疑是受到了各种花部声腔剧目的影响，同时也是为长久沉靡在卿卿我我生旦结构中的传奇创作寻找一条新的路子。因此，我们看到的“江湖十二角色”的排列，与明万历时期王骥德《曲律·论部色第三十七》里俨然以正生、正旦为统领的情形，已经大不相同，其中对于大面、二面、老生、老外等角色的突出强调，已经透示出了传奇内容的时代性变化。

清代舞台的行当变化鲜明反映在早期楚曲剧本《英雄志》、《祭风台》的角色设置里。现将两剧的角色与人物对应关系列表如下：

	《英雄志》	《祭风台》
末	赵子龙、董允、秦宓	刘备、张昭、黄盖、黄公覆
外	诸葛亮	鲁肃、甘宁、关羽
净	曹丕、孟获、司马懿、孙权	孙权、曹操、太史慈
花	董荼哪、许褚、魏延	
副	阿会喃、曹真	吕范、张允、庞统、张飞
丑	柯比能、张苞、张温、司阍官	堂官、薛琮、蒋干
老生	徐盛	阚泽、徐庶
正生	贾羽、马超、邓芝	诸葛亮、蔡瑁
小生	刘禅	陆绩、赵子龙
正旦	陆逊	周瑜
小旦		蔡中
占	孙绍	张和、童子、刘封
杂	魏国使、传令卒、光禄寺卿	张辽、甘宁、梢公
夫	刘太后	文聘、梢公、丁奉

从表中可以看到，楚曲的净行里衍生出净、花、副、丑等角色，他们的功能大略类同于“江湖十二角色”里的大、二、三面。变化大的是生行，虽然其分类基本上与“江湖十二角色”相同①，但其角色内涵有了很大的改变，主要体现在正生、小生产生了脱离风流才子型而朝向武生发展的趋势。例如《英雄志》里用正生扮马超，马超是一员武艺高强的将领，与文人气质风马牛不相及。又如《祭风台》里用小生扮赵子龙，赵子龙青年神勇，

① 楚曲里有老生、正生、小生，“江湖十二角色”里只有老生和正生，但是［明］王骥德《曲律·论部色第三十七》里记载万历昆山腔角色里即有正生与贴生（小生），所以昆山腔角色分类里是有小生的。

也不是一位文士。这说明，在楚曲的生行里，已经出现分化出武生行当的明显迹象。从这份表中我们还注意到一种现象，即正角之外的杂角增多了，如占、杂、夫之类，他们分别扮演一些性格特征不明显、在剧中地位不重要、临时出场的人物。本来楚曲里已经充分开掘已有角色来充当杂役，例如花、副、丑、末都被反复使用，但复杂的内容表现仍使角色不敷使用，因而这些杂角就被添置上去。

楚曲的角色体制并不完善，行当特征也不够鲜明准确，最突出的例子是在上面两个戏里，用正旦扮演周瑜和陆逊，用小旦扮演蔡中。周瑜和陆逊都是杰出的青年将领，具备潇洒气质和勇武神威，用正旦表现显然欠佳，至于小旦扮将领蔡中就更是随便替补了。由此可见，在楚曲的角色设置中遇到的最大矛盾，是武行角色的欠缺，这种现象反映了武行角色脱颖而出之前夜的舞台状况。

以后皮黄剧里产生了完备而分工细致合理的角色体制，总体上分为生、旦、净、丑四行，每行里又有细分。例如生行里又分为老生（重唱的为安工老生，重做的为衰派老生，重武的为靠把老生）、武生（长靠武生，短打武生）、小生（扇子生，雉尾生，穷生，武小生）。旦行里又分为青衣（正旦）、花旦（闺门旦）、刀马旦、武旦、老旦。净行又分为正净（铜锤，黑头）、架子花、武二花、摔打花。丑行又分为文丑（兼彩旦）、武丑等。这时的皮黄戏已经能够在舞台上展现极其广阔的社会生活，对于装扮社会上每一阶层人等都积累了丰富的经验，并发展起各种熟练的表现技巧和武功绝艺。

三、舞台演技的精进

舞台演技在清代的长足发展，主要表现在武打技巧的精进上。清代戏曲舞台上着重发展了武技，这一方面与普通观众爱好热闹场面、不爱看气无烟火的旧式传奇有关，一方面又与各路声

腔都将注意力投向宏阔的政治历史斗争题材、戏曲的表现手段必须更加适宜于展现政治风云与历史征战有关。

民间观众对于节奏缓慢、无病呻吟、小题大做、千篇一律的生旦传奇舞台不感兴趣，他们爱好看那些热烈奔放、感情浓郁、节奏快捷、表演质朴的动作戏。这种审美倾向有力地促成了清代花部声腔的兴起。花部声腔是将舞台表演放在第一位的，歌唱成为表演的一部分而不是统领，这样，它的角色配置就不是以生、旦为主，而改为以旦、丑、净为主。李斗《扬州画舫录》卷五“新城北录下”条说：“本地乱弹以旦为正色，丑为间色，正色必联间色为侣，谓之搭伙。”旦、丑的对子戏当然是从民间小戏基础上建立起来的，但它诙谐火爆的风格一直影响到花部戏成熟之后。李斗又说：“凡花部脚色，以旦丑、跳虫为重，武小生、大花面次之。”很明显，这种角色结构是以表演动作戏为重的。所谓“跳虫”即武丑，李斗解释说：“跳虫又丑中最贵者也，以头委地、翘首跳道及锤锏之属。”“以头委地、翘首跳道”就是翻花样筋斗，又应工锤锏等兵器格斗。武丑、武小生、大花面的设置都是为表演武戏服务的，于是，花部戏在舞台上充分地发展了武技。



图 25　清宫戏画《升平宝筏·通天河》

乾隆年间钱德苍编辑的戏曲选集《缀白裘》中所收花部戏，很有一些是武戏，例如梆子腔《水战》、《擒幺》、《打店》、《闹店》、《夺林》、《擂台》、《大战》、《败虏》、《计陷》、《乱箭》等等，一般都是表演历史征战或格斗的故事题材，例如岳飞戏、武松戏、罗成戏等。在这

些戏出的剧本上常有大量舞台提示，指示武打路数、动作要领，读之可以领略舞台上的表演情形。如《打店》一场，描写武松（生）与开黑店的孙二娘（贴）、张青（净）在黑暗中的一场格斗：

> 贴持刀上，插地坐起，看两角，将刀拨门，直刺进去。生跳下，用扭打刀各落地。生、贴打黑拳一路，生踢贴下。生摸出门拾刀，贴持棍上，打落刀，生踢落贴棍，踢贴捧阴户下，生追下。
>
> 贴又双刀上，开四门下。生持棍上，净亦持棍上，对打几合。贴使双刀上，三人共打，换棍打。生打净落棍跌倒。生接贴棍，贴跌爬净身上，生右脚踏贴背上。

这些提示全部是动作提示，没有语言，没有唱词，但对于格斗场面以及各人功夫程度和胜败情况的指示是明确无误的。我们看到其中的武技有拳功、棍术、刀法，你来我往、周流转换，在舞台上表演起来真可以使人眼花缭乱。

武功表演里很重要的一路为筋斗功。《缀白裘》第六辑收乱弹腔《阴送》一场戏，写杨七郎的鬼魂救助杨八妹逃脱险境，当净扮杨七郎开口歌唱并做工架时，他的随行众小鬼连场地打筋斗，既表明其鬼魅身份，又渲染了舞台气氛。这一场表演有唱有做有舞，异常生动，且看这里引出的部分：

> （杂扮四小鬼各舞兵器、迁筋斗，立两旁，净扮杨七郎披发短甲、头上带箭舞上）……叫鬼使！（四小鬼打筋斗应介）有！（净）我妹在幽州败阵，快同我去护救他过山者。（四小鬼）吓！（打筋斗，仍立两旁介）（净）【急板乱弹腔】

满月弓张，（绕场介）

方信杨家手段强。（转介）

饶你有三头六臂，（四小鬼筋斗介）（净）

总叫你命遭殃。（净下，四小鬼筋斗跳台下）……

（四小鬼筋斗引净上）【前腔】

赤胆忠心报宋朝，（急板，四小鬼筋斗介）（净）

十大功劳一笔消。

恨只恨朝中的潘仁美，

欺君误国乱朝纲。（四小鬼筋斗介）

俺爹爹围困在两狼山虎口，

李陵碑下尽忠亡。

大哥被长枪来刺死，

二哥短剑下把身亡，（四小鬼筋斗介）

三哥马踹如泥酱，

四哥流落在番邦，

五哥削发为和尚，

镇守三关杨六郎。（四小鬼筋斗介）

惟有我七郎死得苦，

标杆屈受箭锋芒。（四小鬼筋斗立两旁，净上椅立介）

杨七郎站立在云头上，呀！

那边来了八妹女姣娘。

动作连贯的筋斗适宜于展现激烈的节奏、表现人物内心起伏不平的情绪，将其插在大段唱腔中间不时表演，使之成为对唱词的一种象征性解说，既调剂了气氛，又避免了舞台的单调，发挥了很好的舞台戏剧性。

打筋斗等武功、杂技表演本来是宋金杂剧、元院本的拿手

技，随着戏曲走向以唱为主和以剧本为中心，这种表演似乎成为戏剧的外在附属物，因而在元杂剧、特别是宋元明南戏里就减少了，只在民间用弋阳腔演的《目连戏》里有所保留①。当花部戏曲从歌唱结构和剧本结构的约束中解脱出来，走向舞台全面发展的阶段，武功杂技表演就又被重新重视。

武打戏通常表现为两种面貌，一种是范围较小的两人或数人的空手或执器械格斗，如上面所引例子都是，另外一种则是在舞台上展现大规模的军事行动场面，如两军对垒、战阵厮杀等。元杂剧对于表现这种阔大的战争场面还显得捉襟见肘，只能做些简单的"调阵子"，也就是草率摆列一下样子，并不能让观众直接感受到战争的酷烈，反而需要在战争结束后再用歌唱的手段来追述其气氛和场面②。明代南戏在这方面有所发展，可以通过走过场和对打来直接表现战争场面，但一般还都比较简单，随时需要唱词念白的辅助。中国戏曲舞台上最彻底地解决这一任务，还是在清代花部戏曲兴起以后。我们看《缀白裘》第十一辑所收梆子腔《大战》一场戏，其场面调度已经非常灵活多变，对于战争气氛的渲染力已经极强。戏里描述梁山好汉在神州打擂毁州之后与官军交战失败的场面，其舞台提示为：

末（神州总戎元帅王宏）戎装引四将、四跳虫扮小军上。

生（林冲）、旦（花荣）、小生（燕青）、净（李逵）同上。

末众上：呔！贼寇慢行，俺来也！

---

① ［明］张岱《陶庵梦忆》卷六"目莲戏"条说："徽州旌阳戏子，剽轻精悍能相扑跌打者三四十人，搬演《目莲》。"

② 元明杂剧里有众多以正末扮探子、利用整整一折戏来描述战争场面的剧目，如《单鞭夺槊》、《气英布》等等。

净使双斧迎住介：呔！你是何人，敢来纳命！

对杀，净败下。生众逐一对杀，各败下。又上混杀，生众又败。末追下。

王宏率领四将四卒共九人与梁山四人相敌，先逐一与之对杀，追之下场，重新上场再混杀，又追之下场，对杀、混杀的圆场武打与上场下场的两次反复，配上满场刀枪箭戟的你来我往、锣鼓点的激烈节奏，就把一个两军混战的场面生动地表现了出来。这种战争场面的表现方式一直沿用到今天。

清代演技的精进还表现在艺人对于舞台时空处理的得心应手上，例如他们已经可以在舞台上展示二度空间，让两个不同的场面在舞台上同时出现，使之产生鲜明的对比效果。这里举一个绝妙的例子。《缀白裘》第十一辑收有乱弹腔《借妻·月城》一出戏：张古董（净扮）将妻子沈赛花（旦扮）“借”给穷秀才李成龙，冒充李新娶的妻子，进城到李的前岳父家里赚妆奁。说好了不准过夜，可是李成龙和张妻却被关在了岳家。张古董去寻找，又被关在了城门口的月城里。于是，舞台上一头表现岳家，一头表现月城，展现出两个空间的情形：

（净）我想那善门是难开的。因为是好朋友，把老婆借与他，说过当日去当日回的，就不想送还了。好朋友！天理良心！

（旦）张古董这天杀的！把老婆借与人，教我明日有何面目到娘家去吓！

（净）看来他们两个今夜是不回来的了。我明日怎好见人？真正见不得人！

（旦）我想起来恨不得肉也咬下他的来！

（净）三更了。天老子快些明了罢！咳，我想他们

到了那里，自然留他吃了晚饭，安排姑爷姑娘睡了。罢，少不得是一间房、一张床、一个枕头。自己又年轻，李成龙又生得标标致致。棉花儿见了火，不着也要烧起来了。烧！烧！烧！

（旦）我原是不肯来的哟，他说有许多金银首饰，故此来的吓！

（净）这浪蹄子睡在床上，不知想什么金银首饰哩！想想还要想空他的心哩！

（旦）我自从嫁了张古董，这几年来，今日没了米，明日缺了柴，这穷日子怎生过吓？

（净）我想那浪蹄子终日嫌我穷，那李相公又年轻，又是个秀才，自然着上了他。难道倒喜欢我这一嘴胡子？咳，总是我自己倒运，叫他同去。不要说了！不要说了！

两重空间里的人物一递一句地各自独白，虽然没有发生直接交流，但独白内容却彼此相关，形成鲜明的对比，充分展现出此时此刻处在不同环境下的两个人物的不同心情，构成风趣、幽默的戏剧效果。这是我国戏曲艺术在空间与时间处理上独具特色的表现手法，它在清代地方戏中已经被成功地运用了。

第三节 扮相艺术的提高

随着角色行当体制的不断完善和表演技巧的精进，清代戏曲的扮相艺术也有了极大的提高，主要体现在人物脸谱图案和服饰装扮的个性化、象征化与定型化发展方面。

一、脸谱与面具

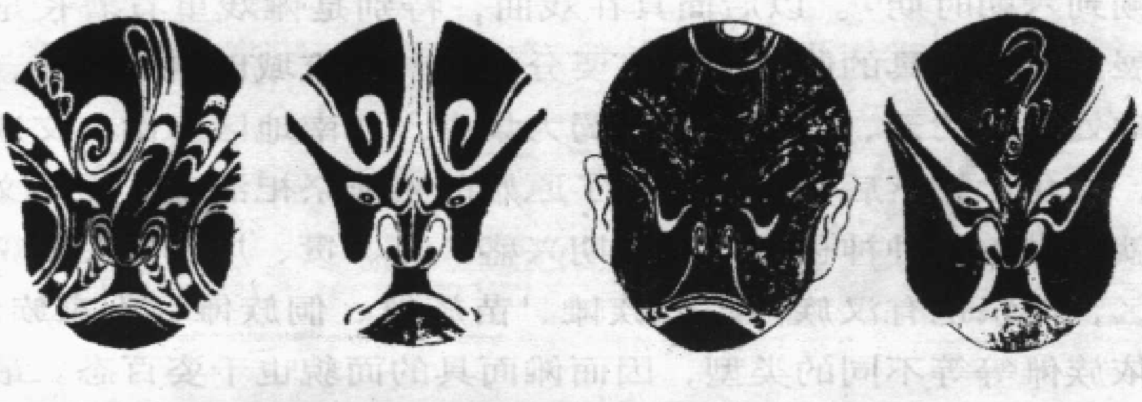


图 26 齐如山藏清代秦腔脸谱

戏曲扮相的一个重要内容是脸谱的绘制。清代以后脸谱发展总的趋势是纹路和色彩日渐复杂多变，并日益走向图案化和象征化。清人由于剃去前额头发，使得演员面部轮廓增大，可以被脸谱利用的空间也增大，因此清人开始在额头上加添各种花纹，这也就成为清代脸谱的一个特色。脸谱的绘制有着约定俗成的规定，大概来说，生、旦面部的扮相原则主要体现在运用红白颜色来增强五官的明暗对比上，丑角的脸谱主要是运用黑白色在眼睛和鼻凹处添加墨迹和粉块来打破面部的和谐，净角的面部化妆才是脸谱艺术最为突出的创造，它千姿百态、变化无穷，其构图敷色的原则既参考人物的社会身份，又依据人物性格，一些著名人物的脸谱基本色调大概是在明代的基础上相对固定下来的，例如关羽、赵匡胤的红脸，尉迟恭、包公的黑脸，赵高、曹操的白脸，秦英、呼延赞的花脸等，但在不同时期和不同地方剧种里有不同的细部演化和变迁。各个剧种脸谱的绘制有着各自的风格特点，一般来说，昆曲和皮黄的脸谱比较庄重凝炼，而一些地方剧种的脸谱则夸张变形比较大，显得粗犷火爆。依照今天比较普遍的认识，皮黄脸谱的类型主要可以分为整脸、三块瓦脸、十字门脸、六分脸、碎脸等，而各地方剧种脸谱由于变化很大，其准确分类尚为困难之事。

面具大概起源于最初的原始祭祀，在殷商青铜器里我们见到

成批的青铜面具，其中一些可以佩带。见于记载的面具最早可以追溯到六朝时期①。以后面具在戏曲，特别是傩戏里有着长足的发展。傩戏面具的制造区域主要分布在长江流域以南的省区，而以地处西南的云、贵高原和巴蜀为集中。西南地区多山，交通不便，文化比较落后，长期保存了原始的巫傩祭祀活动，面具文化也就伴随着这种神秘仪式而长期兴盛。云、贵、川是多民族聚居地区，傩祭也有汉族傩、彝族傩、苗族傩、侗族傩、土家族傩、布依族傩等等不同的类型，因而傩面具的面貌也千姿百态。最为原始的彝族傩撮衬姐（变人戏）的面具十分粗糙稚拙，仅仅刳木为槽，外面用黑灰作底，白线勾出五官，具有很强的写实性。其他民族傩堂戏、庆坛戏、端公戏的面具则或写实，或夸张，具有强烈的装饰性。面具形象通常雕刻绘制得正邪分明，正神的面具容貌庄重而和善，色彩浓淡相宜，恶神面具则狰狞凶恶，常以带有凶杀之气的靛蓝色为主调。世俗人物分作正角和丑角，正面人物倾向于敦厚朴实，具有较高的写实性；丑角造型则大多夸张变形。面具的材料一般为杨柳木、丁香木以及笋壳、纸壳等。贵州还有一种由明代军傩演变而来的地戏，其面具不像其他傩戏那般纯朴，而朝向鲜丽雕琢发展。地戏面具一般由脸部、帽盔、耳子三部分组成，通常都精雕细刻，重彩油绘。傩坛面具一堂为二十四副、三十六副、七十二副不等，地戏则几十上百副。傩坛常见上场人物为土地、山神（开山莽将）、二郎（川主）、先导（险道）神（开路先锋）、秦童、关公等。

各地方戏剧种的扮相主要采取涂绘脸谱的办法，对于面具的应用并不广泛，只是有时在神魔出场等场合偶一用之，这里不再赘述。

① 参见［梁］宗懔《荆楚岁时记》。

二、服饰装扮的演进

戏曲扮相的另外一个内容是服饰装扮，也就是戏衣的穿戴。清代戏曲舞台在服饰装扮方面取得了长足的进步。

清代宫廷升平署的演出，由于是在皇帝面前进行，对于服饰装扮的要求十分严格细致，不容有一点差错，因此就有宫廷画师按照舞台的实际情景，把各出戏里每个角色的正规扮相画为谱式，以便照谱化妆穿戴，这样就有许多扮相谱册页流传下来。常见的谱式是每人一幅，标明剧目、人物名称，又分为半身和全身的两种。半身的突出面部化妆，主要供绘制脸谱参考。全身的重在穿戴，为临场着装提供样范。后来大概受到了天津杨柳青年画戏剧场面的影响，发展起戏出扮相谱一类，每幅画绘一个戏出场面，集中绘制数人，而不再单独介绍人物。其中人物的扮相、服饰都按照登场装扮，有些还画出了道具，人物的身段也往往按照剧情绘出，只是场面并不一定都按照实际情形描画，有些是把故事内容压缩了，将不同场面里出现的人物集中在一个画面里画出。

清代服饰装扮取得长足进步的第二个方面，体现在当时许多演员都能够利用扮相技术来改变自己的先天身体条件，使之适合于舞台形象。文献里有这方面的生动例子。如清代焦循《剧说》卷六引《菊庄新话》里王载扬《书陈优事》，记载了清初苏州昆班大净陈明智的装扮技巧。书中说："凡为净者，类必宏嗓、蔚跂者为之。陈形渺小，言复呐呐不出口。"但他扮演《千金记》里的楚霸王项羽却有绝技，能"龙跳虎跃"，让观者"皆屏息、颜如灰"。他的先天条件并不好，能取得舞台上的成功首先固然是表演伎艺的超群，也与他善于利用装扮技术来改变自己的舞台形象有关。他的做法是："胠其囊，出一帛抱肚，中实以絮，束于腹，已大数围矣。出其靴，下厚二寸余，蹑之，躯渐高。援笔揽镜，蘸粉墨，为黑面，面转大。"利用抱肚、高底靴将身体加胖、加高，利用粉墨画面将脸庞衬大，都是通过人工技术来弥补演员先天缺陷的方法。陈明智取得了成功，他的经验为后

来的大净所继承，一直沿用于今。

乾隆时期的秦腔旦角艺人魏长生，为了克服以男演女的矛盾，逼真表现体态娇柔的青年女子，在装扮上掌握了两个诀窍，一是头部化妆法改传统的套网为戴假髻——所谓“梳水头”，一是在鞋底上装跷①。加梳水头就是在头上装饰妇人假髻，所谓“假髻云霞腻，缠头金玉相”②。踩跷则是穿花瓶底鞋，模仿妇人小脚走路的娉婷姿态，这并非魏长生的发明，在他之前北京已经有一些艺人进行了尝试，但因为功夫不到，收效甚小，是魏长生首次将其运用成功。吴长元《燕兰小谱》卷五是这样评价魏长生的踩跷成功的：“京旦之装小脚者，昔时不过数出，举止每多瑟缩。自魏三擅名之后，无不以小脚登场，足挑目动，在在关情。”经过精心的装扮，再着力于女性情态、神韵的模拟再现，魏长生的舞台形象取得了非同寻常的效果，杨懋建《梦华琐簿》说：“歌楼梳水头、踹高跷二事，皆魏三作俑，前此无之。故一登场，观者叹为得未曾有，倾倒一时。”当时人还在诗歌里反复吟咏他的美姿，如说：“黯黯春云暖欲低”，“殿镜春风作意描”③（写他的梳水头女饰）；“似月如钩瘦影埋，竞夸娇媚试提鞋”（写他的踩跷）④，“消尽雄姿春婉

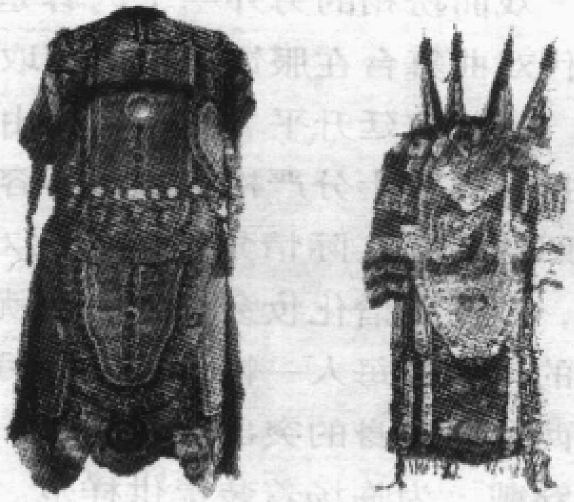


图 27　清宫戏衣铠甲、女靠

① 参见［清］杨懋建《梦华琐簿》。
② ［清］李调元：《童山诗集·得魏宛卿书》。
③ ［清］吴长元：《燕兰小谱》卷三。
④ ［清］吴长元：《燕兰小谱》卷五。
① ［清］吴长元：《燕兰小谱》卷五。

娩"①，"媚态绥绥别有姿"②（写他的女性神韵）。魏长生的表演技艺能够引起当时南北观众的一致称绝，与他擅长装扮术是分不开的，而他的梳水头、踩跷技术也被当时的旦角演员纷纷模仿，一直在舞台上流传至今。

三、戏班行头的内容

表演对于丰富的戏衣以及其他舞台杂物的需求，使戏曲行头的内容较前代有了很大的扩充，元代戏班挑着负着即能赶场的简单行头早已不能满足演出的需要，明末以来逐渐形成的戏班行头四箱之制，在清代得到了充分的贯彻。

《扬州画舫录》卷五"新城北录下"里详细描述了戏班跑码头演出所必备的"江湖行头"的内容，所谓："戏具谓之行头。行头分衣、盔、杂、把四箱。"现在按照其中描述，将四个戏箱中的容物列举如下。

（一）衣箱

1．大衣箱

文扮：各种蟒服、官服、社会各色人等之服、袍服等二十余种。

武扮：各种披挂、盔甲、箭衣等十几种。

女扮：各类衣裙一二十种。

其他：各种桌围、椅披、巾带以及小锣、鼓、板、弦子、笙、笛、星汤、木鱼、云锣等杂器具。

2．布衣箱

青布褂、棉袄等一二十种。

（二）盔箱

文扮：平天冠、各种官帽、吏帽、巾帽、平民帽等三四十种。

武扮：各种头盔以及女人凤冠、包头等三四十种。

② ［清］吴长元：《燕兰小谱》卷三。

（三）杂箱

各种髯口、各类靴鞋、各项旗帐、各式面具、诸多玉带、马鞭、拂尘、扇子、令牌等杂物以及大锣、唢呐、喇叭、号筒等上百种。

（四）把箱

各类銮仪、刀枪剑戟。

透过上述列举项目，我们大概可以知道当时一个戏班演出所需行头的情况了。另外，小说《歧路灯》第三十回对于戏箱的描写，可以作为《扬州画舫录》的印证："这四个戏箱中，是我在南京、苏州置的戏衣：八身蟒，八身铠，十身补服官衣，六身女衣，六身儒衣，四身官衣，四身闪色锦衫子，五条色裙，六条宫裙，其余二十几件子旧衬衣我记不清。"另外还有锣、鼓、旗面、虎头、鬼脸等项。戏班行头四箱之制，在清代成为通行的惯例。

另外，有时根据财力和演出内容的需要，一些有条件的戏班还有特制行头，例如《扬州画舫录》卷五还提到"老徐班全本《琵琶记》，'请郎花烛'则用红全堂，'风木余恨'则用白全堂，备极其盛。他如大张班《长生殿》用黄全堂，小程班《三国志》用绿虫全堂，小张班十二月花神衣价至万金，百福班一出'北饯'，十一条通天犀玉带，小洪班灯戏点三层牌楼二十四灯"。这些特制行头一亮台，必然给人以着眼绮丽、富贵满堂的特殊感觉，追求的是排场与气势，但它也代表了清代舞台美术所达到的最高水平。

第八章　清宫演剧状况

清代宫廷演戏比历朝历代都要频繁。清宫在内廷设置了专门的演剧机构南府和升平署，同时也大量传唤市井戏班入宫承值。为了达到随意看戏的目的，清朝皇室在京城宫廷内外以及各处行宫，修建了众多的戏台，这些戏台建筑形制不一、用途各异，尤以三层大戏台的连台本戏演出为最高规格。

第一节　南府与升平署

宫廷教坊演戏，其传统自唐至明，一直络绎不绝。但明代开始有宫中太监演戏的机构出现，隶属于钟鼓司管辖，所演戏剧样式与教坊相同，皆为由元继承而来的北杂剧。万历以后，随着民间戏曲艺术的发展和演变，这种情形开始改观。万历时期，民间的北杂剧演出已经走向衰亡，而为蓬勃兴起的南戏诸声腔剧种所取代。远在北京的宫廷演剧，也开始随之发生变化。明代沈德符《万历野获编》卷一"禁中演戏"条说："内廷诸戏剧，俱隶钟鼓司，习习相传。院本沿金元之旧，以故其事多与教坊相通。至今上，始设诸剧于玉熙宫以习外戏，如弋阳、海盐、昆山诸家俱有之，其人员以三百为率，不复隶钟鼓司。"在玉熙宫"外戏"的影响下，教坊杂剧的吸引力日益缩减。

一、景山与南府

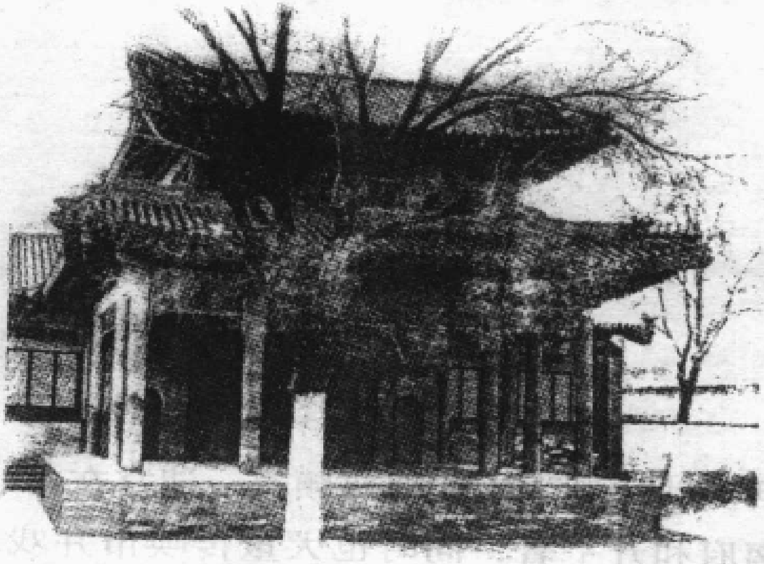


图 28 清宫南府戏台

清代立国，承明之旧，建立教坊司，设女乐，执掌宫内朝会宴享的奏乐演出，但已经不能演戏，雍正七年（1729 年）改称为和声署。清宫演戏任务由特设于景山的内廷乐部机构承担，演员由太监充任，设总管一人管理，受内务府辖制。所演剧种，有昆山腔、弋阳腔和杂剧等。① 顺治时期，尤侗所作的《读离骚杂剧》曾被御览，然后由内廷乐部排演。②康熙时期，洪升所作的《长生殿》、孔尚任所作的《桃花扇》传奇，也都被索入内廷。③

① 参见清乾隆元年（1736 年）苏州老郎庙《感恩碑记》，《江苏省明清以来碑刻资料选集》，三联书店 1959 年版；庄清逸《南府之沿革》，《戏剧丛刊》第二期，国剧学会 1932 年 5 月编辑出版。

② ［清］尤侗《西堂全集·西堂乐府·读离骚杂剧序》曰："予所作《读离骚》曾进御览，命教坊内人装演供奉。此自先帝表忠微意，非洞箫玉笛之比也。"［清］吴梅村《梅村集·寄怀悔庵诗》注曰："悔庵乐府，顺治中曾进御览。"悔庵，尤侗之号。

③ ［清］金埴《巾箱说》卷一曰："康熙戊辰，朝彦名流，闻《长生殿》出，各醵金过昉思邸搬演……后其本遂经御览，被宸褒焉。" 孔尚任《桃花扇·本末》曰："已卯秋夕，内侍索《桃花扇》本甚急。予之缮本，莫知流传何所，乃于张平州中丞家觅得一本。午夜进之直邸，遂入内府。"

高宗皇帝乾隆继位，增加旧有习艺太监人数，并将其移至南府之内，名为内中和乐处，加强排练。南府原为宫廷南花园，种植花树盆景，至此改称南府，以别于设在其北面的内务府总部（亦即北府）。①

康熙、乾隆时期，长江流域各种戏曲声腔繁盛一时，昆曲和花部诸腔四处争胜。康熙二十三年（1684 年）圣祖南巡至苏州，苏州织造府为迎接銮驾，召集城中拔尖昆曲戏班寒香部、妙观部等，在行宫内为圣祖演出，受到褒奖，康熙皇帝遂命令在每班中各选二三人，带回北京，让他们充作内廷教习，给太监教戏，以提高宫廷习艺太监的演技和水平。这大约是民间戏曲艺人被召人清宫之始。寒香部著名大净陈明智，被作为首选选中，在内廷担任教习二十年，以后年老，受御赐七品官服以归②。这项举措日后成为制度，苏州织造府担任了随时为宫廷挑选昆曲教习的任务，以备景山缺人时即以递补，到乾隆时代建立南府后，仍然如此。为完成这一任务，苏州织造府控制了设在苏州老郎庙里的梨园总局。道光十年（1830 年）顾禄所撰《清嘉录》卷七“青龙戏”条说：“（苏州）老郎庙，梨园总局也。凡隶乐籍，必先署名于老郎庙。庙属织造府所辖，以南府供奉需人，必由织造府选取故也。”也因为苏州梨园总局与苏州织造府以及与北京内廷供戏机构有着这种特殊联系，雍正年间它曾经领导当地昆曲戏班，与地方州府进行了一场要求提高政治地位的斗争，免除了昆班艺人在地方迎春社火队伍中充任杂役的差使。当时出面斡旋的是苏州织造海某和景山总管部圣嘉、陈黄在，以及担任内廷供奉的苏州

① 参见王芷章《清升平署志略》，商务印书馆 1935 年版。

② 参见［清］焦循《剧说》卷六引《菊庄新话》。

昆曲艺人四十二人。[①] 乾隆皇帝登基后，先后曾六次南巡到江南。苏州织造府于是组织了众多的江南昆曲名班，沿途搭台献演。乾隆于是令苏州织造反复挑选昆班名角入京，隶属南府，充任教习。外来艺人既多，南府遂开设外学储之，而外学既已开设，又有众多的旗籍、民籍子弟前来学艺当差，其人数便迅速增多。

乾隆时期南府设大总管一名，先为七品，后升为六品。其人初为荣德，后由李禄喜接任，李禄喜还兼任景山总管，并在南府总管职位上一直呆到道光年间。南府的下属机构有内学、外学、中和乐、十番乐、钱粮处、跳索学等，内学又分为内头学、内二学、内三学，外学亦分为外大学、外小学。内学人员系由宫内太监组成，外学则杂收宫外旗籍、民籍人员充填，皆为学习戏艺之所，中和乐、十番乐、跳索学则是学习奏乐、百戏表演之处，钱粮处为后勤总管。景山习艺太监迁入南府，景山习艺所归南府管辖，乾隆十六年（1751 年）之后，此处亦设置钱粮处、外头学、外二学、外三学和掌仪司觔斗房，由外聘昆曲教习在此培训旗籍、民籍子弟学戏，亦设总管一名，品秩不详。[②] 乾隆时期南

① 参见清雍正十二年（1734 年）苏州老郎庙《奉宪永禁差役梨园扮演迎春碑文》，乾隆元年（1736 年）苏州老郎庙《感恩碑记》、《花名碑记》，载《江苏省明清以来碑刻资料选集》，三联书店 1959 年版；乾隆元年（1736 年）北京景山《梨园公所永名碑记》。关于清廷开设外戏的时间，今天的史著众口一词地都认为是在乾隆十六年（1751 年）高宗南巡之后。查此说的最早来源，一是《戏剧丛刊》1932 年 5 月第 2 辑庄清逸《南府之沿革》一文，二是该刊同年 12 月第 3 辑齐如山《谈升平署外学角色》一文，三是 1935 年出版的王芷章《清升平署志略》一书。事实上康熙二十三年（1684 年）玄烨南巡时就已经开始了这项事宜，并且形成制度，雍正、乾隆朝一直贯彻下来。上述众作皆误。

② 参见乾隆五十年《重修喜神祖师庙碑志》，张次溪《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社 1988 年版，下册第 914 页；清宫升平署有关档案。

府、景山总人数不详，嘉庆四年（1799 年）时在一千人以上。①

南府、景山负责宫廷日常戏曲演出，其任务按照性质分为几类：1. 月令承应，即在各节令期间演出；2. 法宫雅奏，即在宫廷逢喜庆时演出；3. 九九大庆，即在帝后万寿圣节期间演出。另外还在几个特定的节日演出特定的剧目，例如上元节前后演出表现唐僧取经故事的《升平宝筏》以示礼佛，腊月演出表现目连救母故事的《劝善金科》以代祓除等，这些都是能够连续演出几十天的连台本戏。

道光皇帝继位伊始，裁汰宫廷冗员，屡次下诏革退南府人员。如清宫档案道光元年（1821 年）“恩赏日记档”载：“正月十七日，包衣昂邦英和著骁骑校汪文焕传旨与总管禄喜等，将南府、景山外边旗籍民籍学生，有年老之人并学艺不成不能当差者，着革退。其民籍学生，著交苏州织造便船带回。旗籍学生，著交本旗当差。”两天之后南府总管李禄喜奏报，遵旨革去 39 人，但道光皇帝认为太少，于是二十九日又革去 60 人。六月初三日，道光又传旨，“其景山大小班，着归并在南府，永远不许提景山之名”，景山的建制自此取消，而南府以往下设的几座内学和几座外学，也被合并成内学、外学两座，府内学生的官职钱粮也遭到递减。在这次撤销景山的行动中，又革除人员 70 人。三次一共革除 169 名，约占南府、景山原有人数的一半略强。

二、升平署

到了道光七年（1827 年），皇帝干脆下旨将外学生员全部革

① 根据清宫档案道光元年（1821 年）“恩赏日记档”载：“奴才禄喜等谨奏……今现在南府、景山外边学生等，虽有三百余名，较比嘉庆四年之数，不及其半。”那么，嘉庆四年（1799 年）南府、景山外学人数应该有近七百人，加上内学人数，总量应该超过一千人。

除不用，并指令将南府改为升平署。清宫档案道光七年“恩赏旨意承应档”记载：“二月初六日：奉旨将南府民籍学生全数退出，仍回原籍。”“二月十二日：……南府……今改总名升平署，如同膳房之类，不过是个小衙署就是了。原先总名南府，唱戏之处，不必称府。其升平署总管，定例七品官职。”从这则谕旨可以看出，道光皇帝对于内廷演剧机构是比较苛刻的。此后，清宫演剧机构就改为升平署，直至宣统三年（1911 年）清廷被废止。

在道光时期，宫廷演戏例由太监承应，不再从民间挑选艺人入宫。内廷太监还能够演出《升平宝筏》、《鼎峙春秋》等连台本大戏，说明其演艺也自不低，见于当时宫廷档案记载。咸丰皇帝继位，又恢复了由宫外招募教习和学生的做法。其时昆曲已经衰落，而北京成为徽班的天下，涌现出诸多名班和名艺人，其声誉早已盖过江南戏班，于是咸丰开始由京中戏班挑选艺人入宫承应。依据咸丰十年（1860 年）升平署“恩赏日记档”，当时升平署内有当差的“外边学生”42 人。除此之外，咸丰还直接传唤京中营业戏班入宫演出，同年“恩赏日记档”记载：“五月二十八日：敬事房传旨，六月初五日外边伺候戏、初六日三庆班伺候戏，初七日初八日初九日初十日里边伺候戏，十一日四喜班伺候戏，十二日双奎班伺候戏，十三日十四日外班伺候戏。”由六月初五到十四这十天之间，咸丰连续看戏，其中由升平署演出四天，其余均由宫外戏班承应，这些戏班有当时名班三庆班、四喜班、双奎班等。同治皇帝又与咸丰做法不同，他继位二年后，又将升平署中民籍学生 52 人革除，仅留下司鼓笛人、场面人和觔斗人 7 名继续当差。

慈禧太后酷嗜当时风靡京城的皮黄戏，在她垂帘听政以后，又有从民间挑选教习进入升平署之举。据升平署档案记载，从光绪九年（1883 年）始，至宣统三年（1911 年）止，28 年间，共挑选一时名角 82 人入宫供奉。其人选中有孙菊仙、时小福、杨

月楼、谭鑫培、侯俊山、孙怡云、汪桂芬、金秀山、王瑶卿、杨小楼、朱素云等一代艺术大家。这些列名内廷教习的艺人，在宫中领取钱粮，平时仍可以在市井进行营业演出，只在内廷传唤时入宫供奉。升平署还选用了民籍场面人员七十余人，这些人就成为御用班底，不得在外参加商业演出。除此之外，慈禧还经常传唤京城走红戏班入内演戏，有许多就是上述教习自己的戏班。例如光绪二十二年（1896 年）传进的戏班就有四喜班、义顺和班、玉成班、同春班、宝胜和班、小长庆班、福寿班、承庆班、三庆班、太平和班等，其中多数都被反复传进。

第二节　清宫演戏场所

清代皇帝和王室里有许多都醉心于观看戏曲演出，最为突出的是乾隆皇帝和慈禧太后两人，因此有清一代，朝廷在皇宫及其旁边的花园里，陆续建起许多戏台，清朝皇帝又都喜欢在北京周围的清静僻地建设行宫，用以避暑和游玩，也在其中修建了许多与皇宫里形制一样的戏台。这些戏台由于具备与民间戏台不同的建筑形制和使用功能，成为清代剧场发展的某种典范。

清宫戏台大体可以分为三类：1．较为普通的戏台，即在建筑规模和建筑形制上与一般民间戏台近似的戏台。如故宫重华宫漱芳斋庭院戏台、北海漪澜堂东侧晴栏花韵院里的戏台，南海中央的纯一斋戏台（又名“水座”）、热河行宫如意洲的“一片云”戏台、圆明园里的敷春堂和武陵春色附近的戏台、颐和园里的听鹂馆戏台以及京城中的南府（升平署）戏台等等，供平时的年节、初一十五等日常承应演出用。2．有着特殊构造的三层大戏台，如故宫宁寿宫畅音阁戏台和寿安宫戏台、热河行宫福寿园清音阁戏台（已毁）、圆明园里同乐园清音阁戏台和寿康宫戏台（已毁于英法联军）、颐和园内德和园戏台等。其建筑工程浩大，

规模宏伟，专门用于演出乾隆以来宫廷词臣编纂的连台本大戏，在帝后生日、婚礼、战争告捷、宴请藩王等重大庆贺活动时使用。3. 小戏台，如故宫重华宫漱芳斋室内戏台、宁寿宫倦勤斋室内戏台、宁寿宫景祺阁戏台、宁寿宫阅是楼小戏台、长春宫怡情书史室内戏台、储秀宫丽景轩室内戏台、南海春藕斋戏台等，供帝后平日饮食消遣时看八角鼓、太平歌、杂耍和素装戏时用，有时皇帝来了兴致，也偶尔在此过过戏瘾，例如乾隆皇帝就曾在风雅存演过戏。

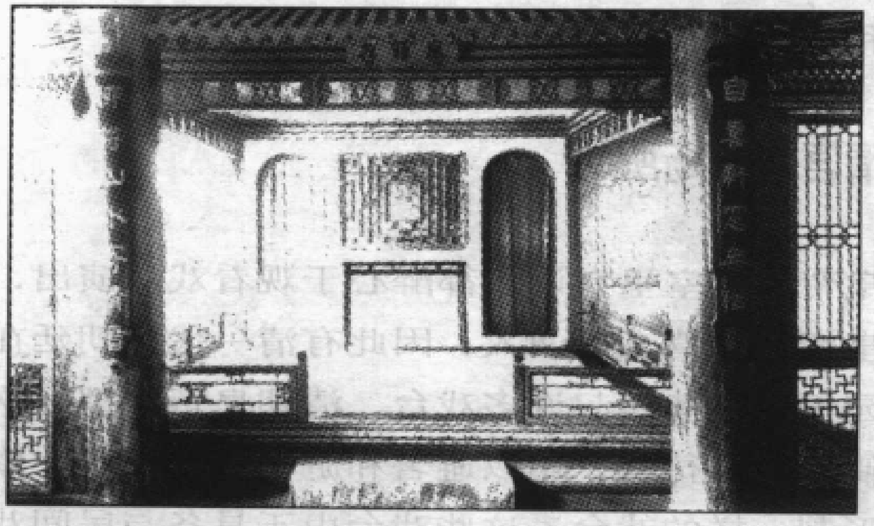


图 29　清宫漱芳斋风雅存室内戏台

清宫三层大戏台的构造和设备十分复杂，代表了中国戏台建筑的最高水平。它的特殊点在于比普通戏台多出二三重台面，演出时可以在多重台面上同时进行，从而表现复杂的场景。三层大戏台在明面上建有三层楼阁，每一层楼阁就是一层台面，从上到下分别被称为福台、禄台和寿台。但实际上另外还有一层台面，那就是在底层寿台的后部还建有一个二层台，名为仙楼，也是一层表演台面。这样，三层大戏台实际上就有四层表演区。四层表演区都有自己的上下场门，而各层之间又有通路彼此勾连：从寿台上仙楼有明间摆放的四个木制楼梯（称为磴垛）相连，从仙楼上禄台也有两边明间安放的两个磴垛相通，而福、禄、寿三层台

面之间又各有隐藏在后台的礓䃰相接续。这样，四层表演区就被勾连起来，便于临场时随机应用。大戏台的上下场门不像普通戏台那样左右各设一个，而是各设两个，中间还要开一个宽大的佛门，这样就一共有五个门，分别承担不同的任务。

除了礓䃰之外，还有一种沟通各层台面之间的设备就是天井。第三层福台和第二层禄台的地板上都开有天井，平时盖合，用时可以打开，人物可以通过天井上下于各层台面之间，表示升天或降落人世。从第二层禄台下通的天井有五个：中间一个大的，四角四个小的，其中前面两个小的和中间一个大的可以下到寿台上，后面两个小的可以下到仙楼上。用来帮助艺人从各台间变换场地——上升或降落的装置为云兜、云椅、云勺或云板。提升云兜云板的机械是升降器，以绳牵引，通过多个滑轮的作用，达到极大的提升力。天井也用于设置神奇砌末。寿台的台板下又设有地井，一共五个，中间一个大的，四角四个小的。平时地井盖是盖着的，用时打开。地井也可以作为演员的进出通道。一般来说，地井经常作为妖怪、地狱鬼神、龙宫水族的上下场通道。地井里还可以安装喷水设备。利用各台面的调度和机械装置，可以自如地表现神佛鬼魅斗法变化的场面。

三层大戏台主要用于排演词臣专门为之编撰的连台本大戏，诸如《升平宝筏》（《西游记》故事）、《劝善金科》（目连救母故事）、《鼎峙春秋》（三国故事）、《忠义璇图》（《水浒》故事）、《封神天榜》（《封神演义》故事）、《昭代箫韶》（杨家将故事）等等。这些大戏在编撰时就已经充分考虑到对于大戏台三层台面、多个上下场门、天井地井以及众多传动机械的运用。例如《昭代箫韶·凡例》里说：“剧中有上帝、神祇、仙佛及人民、鬼魅，其出入上下应分福台、禄台、寿台及仙楼、天井、地井，或当从某台某门出入者，今悉斟酌分别注明。”因此我们在这些剧本里看到众多这样的舞台提示：“从福台上。”“从禄台上。”“从仙楼

上。”“从寿台上。”“从西天井云兜下。”“从地井上。”

乾隆年间赵翼曾在热河行宫观看了清音阁三层大戏台的演出，对其排场和设备都叹为观止，留下了生动的记载。赵翼《檐曝杂记》卷一“大戏”条描述说：“戏台阔九筵，凡三层。所扮妖魅，有自上而下者，自下突出者，甚至两厢楼亦作化人居，而跨驼舞马，则庭中亦满焉。有时神鬼毕集，面具千百，无一相肖者。神仙将出，先有道童十二三岁者作队出场，继有十五六岁，十七八岁者，每队各数十人，长短一律，无分寸参差，举此则其他可知也。又按六十甲子扮寿星六十人，后增至一百二十人，又有八仙来祝贺，携带道童不计其数。至唐玄奘僧雷音寺取经之日，如来上殿，迦叶、罗汉、辟支、声闻，高下分九层，列坐几千人，而台仍绰有余地。”这座戏台在演出时场面之阔大，人物之众多，天界人间，纷纭变化，达到了惊人的程度。

除了三层大戏台以外，清宫里的一些普通戏台也建有天井等设备，例如漱芳斋戏台天花板上也有天井，可以下云兜之类的道具。漱芳斋戏台的两重屋檐之间有一层楼阁，专供安置升降设备用。南府戏台也有天井和地井的设备。漱芳斋和南府戏台都建得比较早，大概都在三层大戏台以前，所以可以把它们的天井地井等设备看做是大戏台的先声。



图30　清宫宁寿宫阅是楼大戏台

清宫剧场是中国宫廷演剧的产物，它是在中国传统戏台基础上形成的，来源于民间的神庙戏台，又借鉴了当时城市戏园剧场的构造，而根据皇室演出的需要，发展到一个更高的阶段。清宫

剧场建筑又受到欧洲剧场构造的明显影响，特别是充分体现了中西结合建筑风格的圆明园里建筑的大戏台，在这方面有着鲜明的象征意义。清宫戏台建筑无论是在使用功能上抑或是造型美学风格上都达到了中国传统戏台构造艺术的顶峰，它是在戏曲发展到成熟时期为适应戏曲表演的需要而形成的，又反过来对于戏曲舞台艺术实现登峰造极起到了推波助澜的作用。北京舞台上，清前期曾形成昆弋腔——京腔的一统天下，清中叶以后皮黄剧又继之而称霸，并逐渐演变为集唱、做、念、打为一体的优秀京剧艺术，其中不能说没有清宫戏台的陶冶之功——京腔十三绝艺人，京剧艺术的先驱程长庚、谭鑫培，都是清宫戏台上的常年出演者，他们的表演艺术都不可避免地嵌入了宫廷戏台造型的痕迹。清宫戏台可说是和活跃于北京舞台上的戏曲艺术共消长、同命运的。

第九章 商业剧场的繁盛

清代演戏场所的建设继承明代而来，许多在明代曾经发挥作用的剧场形式，到了清代仍然被长期使用，并且有所发展，例如堂会剧场、神庙剧场、会馆剧场等等。清代以后在城市商业性经营中又出现了新的专业剧场形式，前期以酒馆戏园为主，中期以后茶园兴起，取代了酒馆的位置，成为中国封建社会晚期正式商业剧场的代表。

第一节 各种剧场形式

清代盛行各种剧场形式，其中，城市商业剧场酒馆戏园与茶园，特别是茶园，是清代独有的专业剧场，其他种类则大多是明代的延伸。这里主要对后者中有变化的部分做一介绍，而将酒馆和茶园剧场留待后面专门论述。

一、神庙戏台

神庙戏台经过宋、元、明三代的发展变革，演化出多种形式，这些形式被清代全部承袭。清代遍布全国各地的神庙戏台，其结构争奇斗巧、呈艳求新，但其基本样式在明代都已经奠定了。值得在此一提的，是集合庙台的出现。

历朝历代人们都在不断地修建新的神庙，年代久远之后，就会出现神庙聚集的现象。因而清代一些神庙的构建情况十分复杂，往往多座庙体彼此勾连，构成一个复杂的建筑群。各庙的祭祀都要演戏，都建戏台，戏台也就集中在一起。这里举一个例子：山西省介休县城后土庙（包括真武庙、三官祠）、三清观、吕祖阁、关帝庙、火神庙等数座庙宇集中建在一起，互相依存。尤其后土庙和三清观在建筑上彼此前后相连，三清观的正殿就是后土庙戏台的脊背。在后土庙的东边又有并排的三座庙宇，自西向东依次为吕祖阁、关帝庙、火神庙，每一座庙前都有一座戏台，形成并列三联式。可以想象，一年中各个庙宇里神诞香火不断，演戏此起彼伏，情景会极其热闹。

几座神庙并列而立，同时在神殿对面又并列地建筑几座戏台，这种情景在民间十分多见。二联台的形式如河南省禹县神垕镇伯灵翁（祭孙膑，为瓷窑之祖）庙和关帝庙并列，各有戏台一座，彼此以墙隔开。三联台的形式如山西省运城市盐池庙，明建大殿为并列三间，大殿对面的戏台也是并列三座。又有“品”字形戏台，即三座戏台互相叠立，构成“品”字形，如山西省万荣县后土庙戏台。这些戏台上的演出也就时常造成竞争局面，推动了戏曲表演技艺的进步。

有时候由于地形或者经济因素的限制，又可以多座神庙同时利用一座戏台。例如山西省介休县板峪乡龙天庙、关帝庙和纯阳宫之间有一座戏台，就是供这三座庙宇演戏用的。龙天庙和关帝庙同处南北轴线上，中间隔以戏台。戏台的顶棚完全靠木柱撑起，周围镶嵌木板作为临时墙壁，龙天庙居北，演戏时就打开北面的板墙作为台口，关帝庙居南，演戏时就打开南面的板墙作为台口，台底有砖券门洞沟通两座庙。纯阳宫坐落在戏台东部的坡顶上，演戏时就打开东面的板墙作为台口，神居高临下观看。更有甚者，台西为一河道，当地曾计划在河对面建河神庙，而利用

戏台西部为河神演戏，但没有实现。所以现存戏台西壁用砖垒砌成惟一的一面固定墙壁。山西省繁峙县东庄村三圣寺戏台处于院落正中，两面都有神殿，戏台中部用格扇分为南北两半，两面均可敞开为台口，向北一面朝向关帝殿，向南一面朝向圣母殿，哪一座殿唱戏了，就把另一面封上做戏房。

利用地形来构建神庙剧场的观赏空间，也是清代神庙常见的现象。例如山西省河津县九龙头山顶峰的真武庙，根据庙院落差形成三级观看场地，第一级为戏台前面的平地，为男人们站立观剧的场所，第二级为戏台和神殿之间的台地，供老幼妇孺摆放凳子观看处，第三级为神殿处的高台地，是乡绅等有身份的人观剧的地点。又如湖南省长沙县朗梨镇陶公庙，除了拥有宽敞的戏坪以外，又沿山坡修砌了四十八级石阶到达山顶，构成一个能容上万人观看的巨大场地。四川省灌县二王庙依山傍坡建造，也充分利用了地形。总之，清代神庙以及戏台的构建形式多样，布局歧异，一个总的思路就是要合理地利用地形地貌，并根据兴工群众的期望和实际经济力量，来决定选择什么样的建筑样式。

二、水畔戏台

水畔戏台可以是神庙戏台，也可以是临时搭台，但它构成了一类比较特殊的演戏形式。江南水乡地土窄隘、水汊横支，当地人就利用水边地形构筑水上戏台，一般是将戏台的部分或全部建在水面上，台口有的朝向陆地，有的侧向水面，还有完全伸向水面的。对于这类戏台上的演出，观众往往驾船观看，既便利来往交通，又有了观看处所。

清人焦循《花部农谭》自序说，西湖沿岸经常演戏，他就“携老妇幼孙，乘驾小船，沿湖观览”。这些演出的戏台里自然有搭在水边的。太湖边上也经常有水台演出，清人戴熙芠《五湖异闻录》说太湖之滨演戏“四方驰名，来睹者不计其数，壙港塞

路，热闹已极”。能够坐在船上看的戏，其戏台一定建在水边甚至水中。



图31 清顺治刊本李渔《比目鱼传奇》插图水畔戏台

李渔《比目鱼》传奇里描写到一个水边戏台的情况。其中第十四出“利逼”写戏班旦角刘藐姑和生角谭楚玉商量情死的办法，想趁在晏公庙演戏的机会一起跳水自杀，说是“那晏公的殿宇恰好对着大溪，后半个戏台虽在岸上，前半个却在水里。不如拣一出死节的戏，认真做将起来，做到其间忽然跳下水去。”顺治刊本《比目鱼》传奇附图正有这样一座戏台，演员在台上演《荆钗记·祭江》，岸边和船内都有人在观看。第十八出“巧会”写谭楚玉得中状元后，携夫人刘藐姑乘船同去赴任，经过当年自杀的晏公庙时，要去拜祭，恰遇自己原来所属的剧团在演戏，就定下一出戏让他们演，“连祭奠晏公都不消上岸，只在舟中遥拜”，把舟泊了，在船头摆上三牲祭礼拜毕，坐在舟中看戏。

浙江省的水畔戏台很多，如绍兴县辣山乡眼光娘娘庙戏台为前半个在水里，后半个在岸上；迎驾桥张神庙戏台全部建在水里；钟堰庙戏台前、后以及右侧都临水，只有左侧一面靠岸；温州窦妇桥神庙戏台、晏公殿神庙戏台都是一半在水里，一半在岸上，梧埏、白象等处的三港庙、太阴宫、平水王庙、四王庙、老殿、吴山庙以及乐清县的万岙庙戏台，都是面临河流。

康熙三十三年（1694年）王翚绘制的《南巡图》第九卷里，画有绍兴府柯桥镇一座搭在桥边的戏台，也是这种性质。戏台搭在庙前临河处，正对庙门，用枋木和席棚搭成，前台三面伸出，

后台用席封闭作为戏房，顶部建成仿砖瓦建筑的单檐歇山式。台上正演《单刀会》，戏台和庙门之间的广场上站满了人观看，前面的站在地坪上，后面的有人站在高凳上，甚至旁边的桥上以及河边泊的船上也都是看众。

水畔戏台的一个特殊用途在于利用水的回声使乐音更加清脆悦耳。扬州寄啸山庄（今名何园）里的戏台，就建在园池之中，它的周围都是水，只有一道曲桥与旁边的回廊相通。这里唱戏的效果自然就和其他陆地戏台不同。清宫南海纯一斋戏台更是一个水中戏台，立在南海中央，周围为湖水环绕。

三、堂会剧场

堂会演出以往是随居家厅堂条件任意处置，不必一定有戏台的。但入清以后，由于堂会演出的频繁，一些豪商巨富也仿照神庙戏台和茶园剧场的样式在家中建筑堂会戏台或小剧场。前者为露天庭院式，即在四合院内仿照神庙戏台样式建固定戏台，观看的人坐在堂屋里欣赏。后者为封顶大厅式，即把戏台建在大厅内，再仿照茶园剧场设酒座、楼座等分别安置客人和女眷。这两类演出场所在各地都有一些古物遗留。

露天庭院式戏台的造法，一般是在四合院的天井一侧建筑戏台，戏台背靠前厅，利用前厅作为戏房，面向正厅演出，而以正厅处看客。山西省太谷县城内上观巷孔家大院戏台大致是这种样式。该台建于清咸丰年间（1851～1861年），有一个高出庭院地平35厘米的台基，前有二柱，顶为硬山式。戏台在结构上与前屋连接，中以三扇格扇相隔，演戏时取掉两旁两个格扇，就成为上下场门。正屋和厢房的前脸都由格扇组成，看戏时可以摘除，客人坐在屋里即可欣赏。

封顶大厅式私宅剧场的造法，一般是利用一间宽大的房子，在房厅一头建戏台，厅中摆桌椅处看客，一般没有厢楼。清代恭

亲王奕䜣的王府（在北京前海西街）后花园里有一座小型剧场，就是这种式样。它的整体建筑为一座长方形大厅，厅内南部设戏台，面积为7.2×6.1米，台高0.32米，呈三面伸出式，围以约0.5米高的栏杆，上面有天花顶棚。厅中部是空场，可供客人摆设桌席饮酒观剧。北部为正门，正门内侧两旁有楼梯可上二楼，为堂眷观剧之所。

第二节　清前期的酒馆戏园

清代前期都市商业戏班的主要经营形式是利用酒馆进行演出，这就使明代以来兴起的酒馆戏园得到发展。酒馆戏园康熙时期达到极盛，乾隆中期以后，由于茶园的兴起而走向衰落。

一、酒馆戏园的盛衰

康熙时期在北方一些大都市里唱戏的酒馆极多，《大清世宗宪皇帝实录》卷三十一载有雍正三年（1725年）四月对盛京（沈阳）守臣的一通敕语，涉及到该地的酒馆，他说："迩来盛京诸事隳废，风俗日流日下。朕前祭陵时，见盛京城内酒肆几及千家，平素但以演戏饮酒为事。"当然，这只是当时酒馆盛行唱戏风俗的反映，并不是说几千家酒馆里面都有完善的演戏设备。

清初北京专门演戏的酒馆，知道的有太平园、碧山堂、白云楼、四宜园、查家楼、月明楼①。查家楼在明末时原为巨商查氏的私宅戏楼，入清后改为酒馆戏园②；月明楼则由于一则"康熙

① 其中太平园、碧山堂、白云楼见于康熙时期著名戏剧家孔尚任《燕台杂兴四十首》之三、之八，《孔尚任诗文集》卷四；四宜园、查家楼、月明楼见于［清］戴璐《藤荫杂记》。

② 参见［清］吴长元《宸垣识略》卷九。

私访月明楼”的民间传说而知名。据说康熙一次微行，在月明楼吃酒，受到地痞无赖的欺负，但也摸清了京城黑社会的情况，于是被清人谱人《月明楼》鼓词广为传唱。

乾隆年间以后，随着在酒馆里看戏风气的发展，北京酒馆戏园的数量又有增多。清代延煦等编《台规》卷二十五说，乾隆二十七年（1762 年）时“前门外戏园酒馆，倍多于前”，反映了这种变化。前门外是酒馆戏园集中的地方，但内城也有类似的酒馆，记乾隆时事的清人汪启淑《水曹清暇录》卷十二说：“内外城向有酒馆戏园，酒撰价最贵。初南来者未悉，每受其累，一夕儿费十金。”只可惜他没有具体说出内城酒馆戏园的名字。

乾隆时期北京的酒馆戏园以金陵楼最为出名[①]，当时还是一边演出，一边饮酒的，但金陵楼于乾隆五十一年(1786 年)八月倒闭了。乾隆后期茶园剧场兴起，改为饮茶看戏而不卖酒馔，改善了观戏环境，成为专门的戏园。它对酒馆戏园造成威胁，迫使多数酒馆停止了演戏。金陵楼的倒闭大概和茶园剧场的兴起有关。

道光以后北京的酒馆戏园已经成为茶园剧场的附庸。道光二十二年（1842 年）成书的杨懋建《梦华琐簿》把北京茶园和酒馆等处所按照其性质和经营内容分为四种：戏庄、戏园、酒庄、酒馆。其中“戏庄”是会馆和其他行会公所性质的聚集地，“戏园”指茶园剧场，“酒庄”和“酒馆”则是指平常意义上的酒馆，其特征为“无歌舞”。很明显，前两者是演戏的场所，后二者不是。此时酒馆演戏的风习已经衰竭了。但清代末期北京还有一些大的酒馆里仍然演戏，如天和馆、天寿堂等，一般称为饭庄，杨静亭《都门纪略·都门杂记》说这些酒馆里面都设有戏台，可以在设宴时演出。说明即使是在茶园剧场全盛以后，酒馆演戏也没

① ［清］杨懋建《梦华琐簿》说：“陈银儿盛时，召侑酒者，非金陵不赴。”陈银儿是乾隆时期名伶魏长生之徒，曾与魏一起称霸北京剧坛。

有彻底停止，一直持续到清末。

北京的酒馆戏园消歇以后，东南都会的酒馆演戏仍然盛行不衰。北京以外的酒馆戏园以苏州为多。苏州在雍正时出现了第一座酒馆戏园郭园，乾隆年间增加到数十处①。这些戏园里都经营酒食，清人顾禄《清嘉录》曰："盖金阊戏园不下十余处，居人有宴会，皆入戏园，为待客之便。击牲烹鲜，宾朋满座。"苏州桃花坞木版年画中有一张刻于乾隆年间的《庆春楼》图，表现的正是苏州城内一座酒馆戏园"庆春楼"的营业情景。图中进门柜台上摆有一块木牌，上面即写有"酒席"二字，标明了此馆的性质。内中还可以看到宾客围桌而坐吃喝宴饮的情景。大的酒馆戏园里可以容纳几百人，《劝止点淫戏说》曰："夫一馆之内，少长咸集，不下数百人。"②

在苏州的影响下，慢慢周围其他都市也开始兴建戏园。如扬州大约在嘉庆年间也效法苏州开设戏园，有固乐园、丰乐园、阳春园等出现③。上海在咸丰以前（1851 年以前）模仿苏州戏园创建了张家花园，其性质也类似于酒馆戏园。清代王韬《瀛壖杂志》卷二说："张家花园不知建自何人……沪上虽称繁华，然其时未有戏园，间于其中演剧。主席者设宴款客，任招歌者以侑觞，略如吴门之例。"但以后再建的戏园则大都是茶园了。光绪初年，上海有戏园八座，其中多数为茶园，但仍然有保留酒馆经营方式的，三雅园就是，例如光绪四年（1878 年）二月三雅园演出广告上就注明，其演出过程中"并另备戏筵酒席，随意小酌"。④

① 参见［清］顾公燮《消夏闲记》。

② 参见《文昌帝君谕禁淫书天律证注》。

③ 参见［清］袁承福《啸竹诗抄·戏园歌》。

④ 转引自陆萼庭《昆剧发展史稿》第 275 页，上海文艺出版社 1980 年版。

二、酒馆戏园的构造与经营

清代酒馆戏园的构造情况，我们通过一些文献与图绘可以知道大概。初期以酒食营业为主，演戏设备只是附属，后来演戏转为经常化的经营内容，酒馆构造就朝向戏园化发展了。

内蒙古呼和浩特市无量寺公中正仓正厅的《月明楼》图画为我们提供了康熙年间酒馆戏园的实物场景，从中可以略微窥见其建筑规制。画中所绘为一座酒楼的内部，中间为一大厅，两侧有楼廊，有楼梯供上下，楼上楼下都有客人围坐酒桌吃席，厅内四处悬满灯笼照明。其建筑方面的独特之处在于大厅中部有立柱数根，用以支撑屋顶，而后来的戏园为了便于看戏取消了中柱。大厅正面楼上有戏子一班，正在演唱。从画幅大厅中部没有桌席，两旁的客人有的背对演出而坐，厅里四处站立着闲散人等，厅中设柱，以及缺乏正式戏台建筑而用一侧楼廊代替来看，这座酒楼还不以演戏为主要营业方式。



图 32 清人《月明楼》图绘酒馆戏园

鼓词《月明楼》① 和苏州桃花坞《庆春楼》年画，反映的则是

① 根据［清］戴璐《藤荫杂记》、杨懋建《梦华琐簿》，月明楼为康熙末年酒楼，大概在乾隆时期倒闭了，道光年间已经没有人知道它的地址，那么，《月明楼》鼓词一定产生在乾隆时期或者以前。

成熟以后酒馆戏园的建筑布局。现在结合两者对其结构作些描述。酒馆门口都悬有楼名匾，如“庆春楼”、“月明楼”等。大门两旁挂有当天上演戏出的剧目牌，或者挂对联板。进门即柜房。酒馆里有楼，客人在楼下厅中、廊旁或上楼落座点菜看戏。酒楼的座位没有一定，通常谁先来的就占好座，但有时也有地痞流氓强占好位子。酒馆大厅的一侧设有正式的戏台，戏台上有四根前柱，上面写有对联，戏台后部设有楠木格扇，两旁有悬挂大红缎子的上下场门通向后台，戏台周围有木制栏杆围绕，戏台上边悬挂有纱灯用以照明，戏台旁边挂有木牌，上面写明当日上演戏班的名字。这种酒馆戏园戏台的形式已经和后来茶园剧场里的完全相同。

清乾隆时期的小说《歧路灯》和鼓词《月明楼》里，分别记叙了酒馆戏园的经营情况。两者所记略有差异，或许反映了两种不同的经营方式。《歧路灯》第十八回写王隆吉和谭绍闻商量请世家子弟盛希侨到蓬壶馆看戏，说是：“现成的戏，咱定下一本，占了正席，叫厨上把顶好上色的席面摆一桌，中席待家人。盛大哥他是公子性情，一定好看戏的。事完了，咱与馆上算算账，你我同摊分资如何?”次日，王隆吉到蓬壶馆定了桌面，占了正座，又向瑞云班定了一个整本戏，讲明价钱，先给了定钱，然后赴席。从描写里可以看到其经营形式：酒馆本身并不演戏，只卖酒饭，但酒馆里设有演戏的场所，供吃酒的人招徕戏班演出用。客人要自己向戏班直接定戏，并给酒馆和戏班分别付酒钱和戏钱。至于戏班是否还向酒馆付场租，文献不明。酒馆的主要营业方式还是出售酒馔，演戏只是临时贼一个戏班前来衹应而已。酒馆和戏班演出在经济上是彼此分开的，其经营者之所以允许戏班来这里演出，是因为可以吸引更多的酒客。

鼓词《月明楼》描述的与《歧路灯》同中有异：人们进酒馆只付酒钱，只要不点戏，就可以跟着别人看白戏。这一点是相同的。这种观看形式里有着半公享的成分，一直到茶园剧场取代了

酒馆剧场以后，看白戏的现象才终止。但戏班是由酒馆固定请好的，这种经营方式已经发生了变化，酒客不用再亲自去定戏班，酒馆和戏班的经营联合为一体，吃酒看戏的人只要一总付钱就可以了——酒馆的剧场性质加浓了。吃酒的人点戏要另付钱，只要付了钱，每个人都可以点，这比茶园剧场里事先规定上演剧目对公众公布，观众可以选择剧目买票入场观看的形式要原始得多。

第三节 茶园的兴盛

一、茶园的兴起

茶坊戏曲清唱见于元时记载①，清代以后，当酒楼演戏不能再继续适应公众欣赏戏曲的要求时，茶园开始引起重视。因为茶园里仅仅备有清茶和点心，供客人消闲磨牙，没有酒桌上那种喧闹声，比较适于人们观赏戏曲演唱，所以成为更受欢迎的观剧场所。在这种历史要求的驱使下，酒楼戏园就开始向茶馆剧场转化，其时间大约发生在清代前期。

乾隆年间的酒楼戏园已经出现了职能转化的兆头，乾隆十九年（1754 年）进士蒋士铨写有《戏园》诗一首，描写了当时北京一所戏园的情况②。从演出过程中有酒席侍候，所谓“送珍行酒佣保忙”，“座上击碟催壶觞”来看，这还是一座酒楼性质的戏园。但从演完之后还要“别求市肆一饭充饥肠”来看，这里却不再卖饭食，已经失去了酒馆的部分职能。特别是，诗里叙述的戏园构造已经和后世茶园接近，其功能也主要是演戏而不是设宴。

① 元代南戏《宦门子弟错立身》里有完颜寿马坐在勾栏对面的茶坊里，吩咐茶博士在散场后把旦角喊过来坐场的例子。明初朱有燉《宣平巷刘金儿复落娼》杂剧里，上厅行首刘腊儿述说自己的卖艺生涯时也提到：“止不过茶房赶趁，酒肆追陪。”

② 参见《清诗铎》卷二十三。

只是戏园似乎为露天建筑，从里面可以见到周围楼顶上的屋瓦，所谓“鱼鳞作瓦蔽日光”，这一点与后来茶园全封顶的建筑形制有异。而且，蒋世铨明确提到了当时的茶园戏馆，所谓“近来茗饮之居亦复贮杂戏”即是，说明茶园戏馆在此时已经兴起，所以酒馆戏园受到了茶园形制的反影响。

清人在茶园剧场里看戏的记载，似乎首见于乾隆四十二年（1777年）成书的白话小说《歧路灯》第十回的描写。商人宋云岫对两位进京待封的名士说：“到明日我请二位老爷到同乐楼看戏，叫你们跟班也看看好戏。”这里提到的“同乐楼”就是一所茶园剧场，因为其中描写剧场的情景是：

> 云岫引着二公上的楼来。一张大桌，三个座头，仆厮站在旁边。桌面上各色点心俱备，瓜子儿一堆。手擎茶杯，俯首下看，正在当场，秋毫无碍。

园里不设酒席，只准备茶水和瓜子点心，这是茶楼戏园的经营状况。这说明，至少在乾隆前期，北京的茶园剧场已经形成。

茶园剧场兴起，取酒馆的演戏功能而代之。当时人对于茶园的理解是：“听歌而已，无肆筵也，则曰‘茶园’。”① “今戏园俱有茶点，无酒馔，故曰茶楼。”② 凡看戏而不设酒席的地方就叫做茶园，也就是说茶园是专门的戏园。

北京演戏的茶园在乾隆末期知道名字的有八座，为：万家楼、广和楼、裕兴园、长春园、同庆园、中和园、庆丰园、庆乐园，见于崇文门外精忠庙乾隆五十七年（1792年）《重修喜神祖师庙碑志》。道光年间知道的有二十座，为：中和园、裕兴园、

① ［清］张际亮：《金台残泪记》。
② ［清］杨懋建：《梦华琐簿》。

庆乐园、广和楼、三庆园、庆和园、广德楼、天乐园、同乐园、庆春园、庆顺园、广兴园、隆和园、阜成园、德胜芳草园、万兴园、太庆园、万庆园、六和轩、广成园，见于道光七年（1827年）《重修喜神殿碑序》。

北京茶园分布的地区主要集中在前门（正阳门）外大栅栏一带。道光五年（1825年）进京赴朝考后逗留不去的张际亮写有《金台残泪记》一书，其中说到北京的茶园曰："园同名异，凡十数区，而大栅栏为盛。"其中最为著名的是广和楼，其前身是茶楼，在康熙年间是酒馆戏园，后来转变了经营方式，变成茶园剧场。茶园一般都建在外城，因为清廷屡屡设置禁令，不许在内城开设戏园。

北京茶园里有一些规模比较小的，称做小戏园，演戏之外，也兼为杂耍馆。道光年间知道名字的有八座：广兴园、广顺园、芳草园、阜成园、德胜园、太和轩、吉阳楼、天乐园。其中四座与道光七年（1827年）《重修喜神殿碑序》里提到的重复，另外多出广顺园、芳草园、太和轩、吉阳园四座。小戏园也大多分布在城外。

在北京的影响下，东南一带城市在清末也开始建设茶园式剧场。同治光绪间，上海陆续兴建戏园十数家，见于各种笔记的有：三雅园、一桂轩、金桂轩、宜春园、天仙园、满春园、丹桂园、喜椿园、月桂轩、丰乐园、天福园、丹凤园、同乐园等。其中三雅园、一桂园为酒馆式，其余皆为茶园式。

二、茶园的构造

茶园建筑的整体构造为一座方形或长方形全封闭式的大厅，厅中靠里的一面建有戏台，厅的中心为空场，墙的三面甚至四面都建有二层楼廊，有楼梯上下。包世臣于嘉庆十四年（1809年）到北京，常在茶园里看戏，他在《都剧赋序》里描述茶园内部情

景是："其地度中建台，台前平地名池，对台为厅，三面皆环以楼。"就是最好的说明。下面根据清人《金台残泪记》、《梦华琐簿》等著作的记载，具体叙述茶园剧场各部位的情况。

茶园里的戏台靠一面墙壁建立，设有一定高度的方形台基，向大厅中央伸出，三面观演。台基前部立有两根角柱或四根明柱，与后柱一起支撑起木制添加藻饰的天花（有些为藻井），有些台板下面埋有大瓮，天花藻井和大瓮都是为声音共鸣用的。戏台朝向观众的三面设雕花矮栏杆，柱头雕作莲花或狮子头式样。台顶前方悬园名匾。晚清以后，通常在木柱的上方串连一根铁棍，供演武戏（如《盗银壶》、《盗甲》、《花蝴蝶》、《艳阳楼》等）时表演双飞燕、倒挂蜡等表现飞檐走壁的绝技时用[①]。戏台后壁柱间为木板墙，有些造为格扇或屏风式样，两边开有上下场门，通向后面的戏房。

从建筑形制而言，和同期呈尽匠心形态各异的神庙戏台相比，茶园戏台并没有什么十分特别的地方。但是，茶园剧场却在建筑上有一个重大的发展，就是对于观众席位进行了精心设置和安排。首先，茶园建筑把观众席和戏台都包容在一个整体封闭的空间里，使演出环境排除了气候的干扰，这是对于神庙露天剧场建筑的一种进步。其次，茶园观众座位已经按照设置区域和舒适程度严格分成数等，并按等收费。楼上官座为一等，楼下散座为二等，池心座为三等。普通民众多是在池心看戏，官座则大多为富豪官宦占去。

茶园里最好的座位为"官座"，设在左右楼上靠近戏台的区域，每座之间用屏风互相隔开，其性质类似包厢，左右楼各有三四个包厢。官座的设备，道光时有矮桌一个，靠近前面的栏杆摆放，桌后设椅，上面安设坐褥，供主人坐，椅后又有高凳让仆人

① 参见曹心泉《前清内廷演戏回忆录》，《剧学月刊》第1卷第2期，1932年。

坐。官座按照和戏台上下场门所对应的方位，也分为上下场门官座，靠近上场门的为上场门官座，靠近下场门的为下场门官座，而以下场门官座为贵重。

比官座次一等的座位为“散座”，设在楼下两边的楼廊内，一般设有桌子，客人围桌而坐。茶园里最普通的座位则为“池座”，设在大厅中间、戏台与周围楼廊环绕的空场中。其间摆有许多条桌，供平民百姓围坐看戏用。“散座”按桌子计价，“池座”按人头收费。

茶园里的灯光照明，采用悬挂灯笼的办法。由于茶园内部形成一个封闭的空间，不受天气影响，点灯照明十分方便，所以普遍靠燃烧油灯或蜡烛生光，为了照顾到演出效果，尤其在戏台周围集中悬挂。后来，一些茶园上部开始安装玻璃窗户，用以引进自然光。随着建筑技术的发展，窗户越装越多，剧场内部也就越来越亮堂，辅以灯光，就能更清晰地看到戏台上的演出了。

茶园剧场是比较理想的演出场地，对于演出和观众的安置都做到了充分的考虑，晚清戏曲的集大成者京剧艺术在北京的成熟实在和茶园提供了便利的条件有关，而民众也在茶园观剧活动中形成了独特的习惯和欣赏心理。但是，限于科学水平，茶园演出仍有很多问题没有克服，例如场内过于嘈杂，通风与照明设备不好，这些都影响到演出的质量。

三、茶园的经营

茶园演出一般都事先规定每日戏目，用红色或黄色的戏单（当时称为“报条”）张贴公布出来，观众可以凭自己的兴趣选择茶园买票入场。戏单张贴公布以后，为了信誉起见，演出剧目一般是不能变动的。观众到茶园看戏，一般可以临时进场找座。但如果想坐官座的话，则要提前定座，因为官座的位子比较少，临时入场有可能已经被占完。茶园入场不售门票，只在观众坐好之

后收茶钱。茶园里设有各类服务人员，例如带领观众入座的、售卖食品的、提供擦手手巾的、扫地的，他们大多和茶园不是雇佣关系，自己向客人收费，然后再将收入按约定比例交给园主。① 带领人们入座的又称“卖座儿的”、“看座的”、“司座”，他们是茶园的主要工作人员，观众来后，由他们带领找到座位，顺手递上坐垫，泡上一壶茶，有时还递上戏单。② “看座的”收的茶钱要交给园主，他们自己得观众给的小费，他们往往利用为人提供座位的好坏来谋钱。一座戏园里有几个“看座的”，各自分别掌管一块地面。清末以后茶园里还设置有维持秩序的巡警一类人。

光绪以前在某座茶园里进行演出的戏班并不固定，通常由当地的戏班和茶园事先签订协议，有时也有外来戏班临时租场演出。嘉庆以后，北京戏班急剧增多，为了调节市场，大家约好每个月里，各个戏班轮流到不同的茶园演出若干天，光绪以后，具体戏班和茶园之间的关系逐渐固定下来，轮流演出的传统就消失了。

从理论上说，戏班和茶园是租承关系，即由戏班向茶园租场演出。实际施行方式则稍有变通：轮流演出时期，戏班和茶园定约以后，茶园依靠售票获得经济利益，茶园再把所得到的收入按照协约分给戏班。固定剧场演出以后，茶园要先向戏班付定金，以后的收入再按照比例分成。③

茶园剧场在长期的演出过程中，逐渐形成了一些约定俗成的规矩和习俗，它们决定茶园演出的开演时间、演出形式等。北京茶园演出的时间安排，最初是在中午十二点开场，五点到七点间散场。道光年间有了改变，开演时间提前，结束时间后错，整个演出的时间拉长了。这种变化反映了人们随着时间的转移，对日

① 参见《梅兰芳舞台生活四十年》第3集第214页，中国戏剧出版社1981年版。
② 参见《梅兰芳舞台生活四十年》第1集第45、46页，中国戏剧出版社1981年版。
③ 参见齐如山《戏班·下签》，北平国剧学会1935年版。

常戏曲娱乐要求的加强。

茶园演出的形式，北京在嘉庆以后形成每日上演“三轴子”——早轴子、中轴子、大轴子的格局。其中早轴子为待场戏，即在观众还没有全齐之时，先开锣演三四出不重要的散出戏，以便既不让到场观众久等，又可以催促晚来观众迅速入场。中轴子是优秀散出的表演，用以显示戏班阵容和水平，通常由最佳演员充任，戏演三出，最后一出最为精彩，称为“压轴子”，由最拔尖的演员出演。大轴子是当天的正戏，常常是连台本戏。

第十章　特殊戏剧样式的极盛

第一节　傩戏的衍流

一、傩与巫的结合

早在宋室南迁造成中原文化的重心南移时，作为中原文化基本因子之一的傩仪活动，其中心也同时迁至长江流域及其以南地区，在南方巫祝文化的抚育和护卫下生生繁衍。南方丰富的祭神歌舞传统为傩仪增添了表演成分，而驱傩内容也在民俗影响下向祈神还愿转化。清嘉庆《灵山县志》卷十三提供了一个有代表性的记录："八九月，各村多延师巫、鬼师，于社坛前赛社，谓之还年例，又谓之跳岭头。其装则如黄金四目、执戈扬盾之制。先于社前跳跃以遍，始入室驱邪疫瘴疠。亦古乡傩之遗也。"灵山县在广东省。这是对江南巫鬼文化与中原傩文化结合情况的典型状摹，其中的岁终驱祟已经变成了八九月间的赛坛。

由于傩祭在民间进一步巫化和世俗化，其精神与儒家的正宗理性相背逆，因而受到正统文化的排抑。今天保存傩戏的，主要是在远离士大夫文化的边远地区。在巫风浓厚的南方偏远地带兴起的傩坛戏、师公戏等，其实用功能除了传统的祈福避疫以外，还满足人们各种实际的世俗生活需要，诸如消灾弥病、承嗣赐



图 33 清代贵州傩戏面具

子、驱凶呈吉、祈雨禳蝗等等。以往傩仪的岁时礼仪性也逐渐被巫神根据需要而行仪的随机性所取代，这个过程呈现了民间信仰朝向功利方向的发展。北部中国的很多地区则由行使萨满教和藏系佛教的蒙满民族长期统治，原本巫祭色彩就比较淡化的傩仪和民间祭神赛社活动结合而进入更加风俗化的傩文化系列。北方傩戏难得见到傩名，大多以民俗社火祭祀的面貌保存下来，如山西的赛戏、队戏、锣鼓杂戏等。只有曲沃县任庄扇鼓傩戏是一个例外，在它的祭旗上专门标出“遵行傩礼禳瘟逐疫”字样，这大概跟它来源于北宋并历代强调遵循旧制的背景有关。

全国各地的巫傩依据其举办性质，可以划分为两种主要的形式，一种是由宗族或乡社出面定期举办的、有全宗族或村社成员参加的宗族社里傩，另一种是由巫师主持的，随时满足民户还愿驱祟要求的家庭傩。很明显，前者具有“乡人傩”的性质，是由上古风习承递下来的正宗傩仪，后者则是傩仪精神和民间巫神崇

拜结合后所化生出来的变种，具有更多的世俗性和随意性。事实上，清代以后流行在广大地面的巫傩活动主要表现为第二种形式，而第一种形式只是在安徽贵池的“傩神大会”、山西曲沃的“扇鼓神戏”里还有保存。

二、傩的分类

清代以后全国带有巫傩性质的傩戏或宗教剧样式大约有三十种左右，分布各地。其中安徽有傩戏、端公戏；江西有傩戏、鬼戏；江苏有僮子戏；浙江有醒感戏；福建有打城戏、道士戏；湖南苗族、侗族、瑶族、土家族、汉族有师道戏、嘎傩、傩堂戏、茅谷斯；广东有师公戏、花朝戏、英歌戏；广西壮族、汉族有师公戏；贵州彝族、土家族、苗族、仡佬族、布依族、侗族、汉族有撮泰吉、傩堂戏、冲傩戏、地戏、跳菩萨、喜傩神；云南有关索戏、端公戏；四川土家族、苗族、汉族有阳戏、傩戏、庆坛戏、师道戏；陕西有端公戏；山西有扇鼓傩戏、赛赛、队戏、锣鼓杂戏；内蒙蒙古族、汉族有呼图克沁；西藏、青海、甘肃、四川藏族有藏戏等。

全国不同民族和地区的傩戏呈现出不同的形态面貌。彝族的“撮泰吉”仪式保留原始的自然崇拜而不出现人间神，逐瘟而不驱鬼，表演的变人戏反映的是人类起源和农耕文化的传说，可能带有更多的自发性和原始性。江西婺源汉族的鬼舞、湘西土家族的茅谷斯、内蒙赤峰蒙古族的呼图克沁等，都带有比较纯粹的巫仪痕迹。而广泛流行于长江流域以南和山、陕等地区各民族的傩堂戏、师公戏、端公戏等，都采取了宗教仪式和戏剧表演杂糅交合的形态，这也是傩戏最为典型的面貌。少数更加进化的傩戏形式如贵州地戏、福建打城戏则已经大体脱离了傩祭仪式而向戏曲靠拢。

中华傩戏还有另外一个单独的发展线，就是藏族的羌姆。羌

姆是藏族原始宗教苯教与印度佛教两者的精神信仰和仪式舞蹈彼此结合的产物，它没有受到中原地区傩仪的影响，长期以来在西藏、新疆、蒙古等地传播，清代甚至进入北京，成为黄教雍和宫喇嘛寺里每年一度的打鬼活动，羌姆曾给藏戏的形成以很大影响。

三、从傩祭到傩戏

从纯粹的巫仪形态过渡到戏剧演出的痕迹，在各地不同形态的傩堂戏、师公戏、端公戏中清晰地体现出来。这类戏都是在受到酬神还愿之家的邀请后才演出的，其主要目的在于为人还神愿而不是让人欣赏戏剧，因此最初都依附于法事活动。法事活动的基本步骤分为三个阶段：请神、酬神和送神。请神过程中巫师的拟态表演原本具备戏剧表演因素，随着对迎取神明的故事背景的进一步展开，比较完善的戏剧形态就出现了。

湘西苗、汉地区的傩堂戏在家庭冲傩还愿过程中演出，夜间由法师设坛作法，白天则配合法事表演有关的歌舞小戏，其内容都是迎请各路神祇到坛接受供奉、保佑傩主安康。很明显，这是把法事过程中迎神的步骤戏剧化、把神灵附体转化为神灵登坛，使之更具形象性和娱乐性，以便争取观者。湘南、湘西的师道戏则在法事表演过程中分化出了一出专场请神戏《大盘洞》，详细表现太上老君弟子杨子云克服艰难险阻、战胜把关妖仙而最终请到三霄娘娘等来为傩主消灾弥祸的过程。贵州思南土家族巫傩活动里更增加了酬神表演的成分。土家族傩仪包括开坛、开洞、扫坛三个步骤，其中开洞里演出傩戏，包括正戏和外戏两类，正戏表现请神戏剧，与祭坛有直接关系，角色戴假面，外戏则表现其他和傩仪完全无关的剧目，角色涂面化妆。很明显，它比湖南傩堂戏吸收了更多戏剧表演的内容，已经部分地脱离了巫祭仪式的约束。云南端公戏与贵州傩戏的构成一致，戏剧表演部分分为正坛和耍坛，前者与法事紧密结合，表演者戴假面，后者则移植花

灯、滇剧、川剧的世俗戏曲剧目。

综括来说，这类法事活动中的戏剧因素只是由于巫师扮神的需要才出现的，但它却在不断地向戏剧表演过渡，从开始时的不断增加跳神过程中的扮演成分，将其形象化、戏剧化，逐步过渡到插入越来越多的纯粹戏剧表演成分。以后当外部条件发生变化，法师摇身一变，很自然地就成为纯粹的戏曲演员了。

四、傩神系统

清代各地巫傩所供奉的神明系统庞杂混乱，和历史记载已经面目全非，不要说汉代的方相氏和十二神几乎不见踪影（方相氏多化为开路神，神位卑微；十二神仅仅在山西省曲沃县任庄扇鼓傩戏里保存了称谓），连唐宋时期的钟馗也销声匿迹。神的数量急剧扩充，巫释道儒以及历史和民间传说中的人物都可以上神谱。

贵州省北部湄潭县抄乐乡傩坛“香位图”上开列的神座有金阙玉皇、孔圣先师、三元凶盘、三洞法王、东山圣公、南山圣母、元始天尊、太上老君、大洪宝山、淹济祖师、三清大道、五岳五天、三消王母、三洞冷坛、金田将军、银角大帝、十圣公主、十圣姊妹、三元法主、三洞梅山、金花圣公、银花圣母、三元将军、四元枷梼、检卦童子、判卦老君、千千雄兵、万万猛将等等，又列有佛门启教、道门启教、茅山启教十八先师、梅山启教六真人等追叙教门来历的文字①。很明显，这是傩仪为民间巫教所吞没的征象。贵州省德江县稳坪乡长兴村魏家寨土老师魏观跃珍藏的土家族巫仪抄本《新集三元和会科仪》，并行叙述三教教主释迦牟尼、老子和孔子的家世和生平，三教被混淆杂融在一起，统一于巫的意志之下。

---

① 转引自庹修明《傩戏的流布、类型与特征》，《戏剧》1991年第3期。原文颇有传抄误字，今对明显者稍做更正。

各地傩祭主神的身份也极其不一，在湖南、湖北、广西、贵州、四川常见的是三元真人，但也有出人意料的，如清嘉庆《临桂县志·风俗》曰："今乡人傩，率于十月，用巫者为之跳神。其神数十辈，以令公（李靖）为最贵，戴假面，著衣甲，婆娑而舞，伧伫而歌，为迎送神祠，具有楚祠之遗，第鄙俚耳。"李靖这位传说里的托塔天王成为傩神之首。又乾隆《贵州通志》卷七"苗蛮"曰：土人"岁首则迎山魈，逐村屯以为傩。妆饰如社，击鼓以唱神歌，所至之家皆饮食之。"贵州一些民族的傩神却是通常划为鬼魅一类的山魈，后来汉人移民竟然也接受了这种神系。

在许多地方的傩戏中，人们普遍供奉两具主神：傩公、傩母。这种习俗早见于唐代陕西一带民间，唐代李淖《秦中岁时记》曰："秦中岁除日，傩皆作鬼神状，二老人各作傩翁、傩母。"各地傩公、傩母的神主也不相同，通常是结合本地信仰习惯制造，如西南地区少数民族的傩公、傩母神主一般为当地传说中的人类始祖神，虽然名号不一，本事大致相同，都有兄妹成婚诞育人类的神话，《三元和会》里直接附会为伏羲女娲兄妹，可见巫傩活动在这些地区受到原始祖先崇拜观念的直接支配。闽北地区的傩公、傩母竟然是弥勒公、弥勒婆，这和当地流行的弥勒信仰有关。傩仪从单纯的驱祟过渡到供奉主神，体现了民间求庇愿望的物化。

第二节　目连戏的遍布

明末以后，在民间传说的支持下，目连救母故事又有了进一步的发展，其趋势是将现世的目连故事向二世、三世扩张，并与中国的历史故事相结合，繁衍出更加庞杂的体系，这造成目连戏内容的急剧膨胀。扩张的方向是以目连救母故事为本，向前扩展

到其父辈、祖辈，并套入历史事件；向后扩展到目连转生的来世、再世，也插入历史故事。其痕迹可以从清代的各种目连戏剧本和各地方剧种上演的目连戏里看出来，另外宝卷里也有同样的情况。

一、目连戏的向前世扩张

将目连故事向前世发展的，无非是增加目连父辈、祖辈甚至曾祖辈的事迹，其中情节关目和人物名称各各有异。有一条明显的界限，可以把各地的目连戏区别为两个系统，那就是看它的背景是放在梁朝还是唐朝，梁朝的事件是梁武帝出家困死台城，唐朝的事件是唐德宗时的朱泚、李希烈之乱。

唐朝背景的目连戏有清初的剧本作为基础。清初曾出现一本新的目连戏剧本《劝善金科》，内容和郑之珍《劝善记》大不相同。《劝善金科》作于康熙二十年（1681 年）之后[①]，编者失名，一共十本二百三十七出，大大超过了郑本的篇幅[②]。《劝善金科》从目连的父亲傅相写起，而把背景放在唐德宗朝朱泚、李希烈谋反之时，借以表彰忠臣颜真卿、段秀实的忠君尽节。从一些迹象来看，添加这些内容似乎不是《劝善金科》的发明，而为前有



图 34　民国北京戏画《目连救母》

① 其第十本第二十三出有“幸逢大清康熙二十年”字样。

② 今北京首都图书馆存雍正抄本。

所承。乾隆年间词臣张照受敕重编《劝善金科》，在《凡例》里说："《劝善金科》，其源出于《目连记》，《目连记》则本之《大藏盂兰盆经》。盖西域大目犍连事迹，而假借为唐季事，牵连及于颜鲁公、段司农辈。"其中的《目连记》显然不是郑之珍的《劝善记》，因为《劝善记》并不基于《盂兰盆经》，郑之珍也没有这样说，而《劝善记》故事发生在王舍城（印度城市），其背景也没有和中国朝代相联系。如果张照所说有据，那么，《劝善金科》所借鉴的《目连记》是另外一部目连戏文，背景是唐代，或许就是明刊曲选《乐府菁华》所引录的那部《目连记》。康熙本《劝善金科》生发了《目连记》里的颜真卿、段秀实故事。和目连救母故事一道构成忠孝两全的传奇模式，使目连故事发展为跨居两代的连台本戏，但是康熙本《劝善金科》流传并不广泛，当乾隆年间张照本出来后，就淹没不闻了。乾隆年间张照《劝善金科》是在康熙本基础上，经过"斟酌宫商，去非归是"的加工，"数易稿而始成"，张照改动得很大，致使"旧本所存者，不过十之二三耳。"[①]但张照所做的主要是曲律词格规范化的工作，对于康熙本基本的情节路数没有改动。

在《劝善金科》剧本的基础上，发展起北方一路的目连戏，今天北方一些皮黄、梆子系统的剧种，如京剧、西府秦腔、河南梆子等，其目连戏都把背景放在唐代。

以梁朝为背景的目连戏主要是南方各剧种的目连戏，其演出虽然形态各异，状貌万千，但一般都叙及傅家祖辈事迹，而把故事的背景放在梁武帝朝。如福建莆仙戏，江西弋阳腔、青阳腔，安徽阳腔，浙江高腔、调腔，湖南辰河戏、祁剧，四川川剧等，很明显，这些剧种多半是高腔系统的支脉。莆仙戏目连分上、下二部，下部为正式目连故事，上部则为写目连曾祖父事迹的《傅天斗》。湖南各剧种

---

① 乾隆时刊本《劝善金科·凡例》。

如湘剧、辰河戏、祁剧都有"前目连"或"目连外传"，演目连的父祖二代来历，湘剧也可以把"前目连"换成《梁传》来演，辰河戏则《梁传》必与《目连》连演。其他如弋阳腔、青阳腔等，虽然没有分上、下部或前后传，但在头一本里都叙述大体相同的梁代故事。梁武帝故事是中国民间流传的另一系统的佛教故事，它和目连故事的连结点在于梁皇后郗氏变蟒的传说。在元代僧觉岸《释化稽古略》卷二里载录的郗氏变蟒故事情节还非常简单，元后至元四年（1338年）由僧妙觉（智松，字柏庭）校正重刊的《慈悲道场忏法》（即《梁皇忏法》）篇首所附《慈悲道场忏法传序》则详细叙说郗氏故事，加进了具体情节，估计郗氏故事的成型就在元代。在此基础上，明代以后产生的《佛说梁皇宝卷》，才具备比较完整的梁武帝故事。因此，梁武帝故事进入目连戏的时间不会太早，其契机还有可能就是由于郑本目连里提到了郗氏化蟒的典故，民间就把当时已经流传的这一故事加入。

南方目连戏还有另外一个特色，就是把目连戏和其他剧目放在一起，接续演出，共同组成大套的连台本戏。福建泉州提线木偶《目连救母》由《李世民游地府》、《三藏取经》、《目连救母》三大段组成，连演七天七夜。弋阳腔有《梁武帝》、《目连》、《岳飞》、《西游》四大本连台戏。祁剧有《目连》、《观音》、《岳飞》、《三国》、《封神》、《西游》六大本戏。湘剧高腔有《目连》、《岳飞》、《封神》、《西游》四大本戏。辰河戏目连有"四十八本目连"的说法，包括《目连》、《梁传》、《香山》、《封神》和《金牌》五种连台本戏，其中《目连》又分《前目连》、《后目连》和《花目连》，按照《梁传》、《香山》、《前目连》、《封神》、《金牌》、《后目连》、《花目连》的顺序演出，每天上午演出这些连台本戏的"正戏"，下午还要演出其他剧目的"花戏"或"杂戏"。这种格局大概形成于明代晚期，据说湖南泸溪县浦市镇的浦兴古寺原有明崇祯碑文，称每年中元节寺内修盂兰盆会，演唱四十八本目连

戏文，原碑现已不存。实际上整个高腔系统的目连戏，从江西到湖南到四川，都有四十八本目连戏的说法。

二、目连戏的向后世及横向扩张

将目连故事向后世发展的方法则是借助佛教的轮回观念，让目连的二世、三世转为他身，从而增添其他故事。今天所见到的几种目连宝卷，如《目莲三世宝卷》、《目连救母宝卷》(一名《黄巢宝卷》等，都是在地狱救母中间加添目连转世的情节，使目连二世转为黄巢，三世转为屠夫，最后才脱去凡胎，恢复真身，救母升天。很明显，这是把其他传说故事串接进来而形成的。祁剧目连在进入八殿地狱后，横生枝节，目连用如来赐给的锡杖震开了夜魔城，锡杖神灯大放光明，众饿鬼趁机全部逃脱。于是佛祖令目连投胎转为黄巢，杀人八百万，正好把地狱逃出的饿鬼全部剿除。绍兴目连戏的老剧目里无目连转世黄巢的情节，但到了民国六年(1917年)五社公立的目连戏定场匾额上则于救母升天大团圆后又多出一出《黄巢》，这是受到了其他剧种的影响。

目连转世的故事反映了明清以后民间轮回转世观念的进一步泛滥，实际上在目连戏的许多具体细节上也体现出这种泛滥的浮沫。莆仙戏目连上部《傅天斗》里的梁武帝原为樵夫，因杀猴而转世为帝，猴王则转世为侯景作乱，使梁武帝饿死台城。目连的祖父傅崇先因错信李伦而作恶，玉帝命破财星投胎为他的二子以败其家，后来傅崇觉察而赶走李伦，玉帝就命雷殛二子，另让神人投胎为他的第三子傅相。辰河戏里和《目连》同演的《梁传》说梁武帝及其皇后郗氏是西天菖蒲、水仙二花被贬下界，后郗氏因妒处死梁武帝宠爱的苗宫人而被阎王罚为变蟒。江西弋阳腔目连戏里劝姐开荤的刘贾转为黑驴，僧尼相调的和尚、尼姑转为公狗、母狗，卖酒掺水的张三转为乌龟，卖米发水的李四转为白蛆等等。川剧目连戏里的转世更为频繁，并把各个故事里的人物都连在一起，竟

然让菖蒲花仙一转为肖衍、二转为乾元、三转为傅相，让水仙花仙一转为郗氏、二转为向氏、三转为刘氏、四转为犬。

目连戏在民间的长期演出过程中，其内容还被横向扩充了。扩充来源主要有三：一是把原有目连故事里的情节进一步丰富和充实，例如祁剧里把郑本作为暗场处理的一些细节扩充为整场戏，“刘氏下阴”、“狗儿下阴”、“金奴下阴”都是这类例子，辰河戏里把郑本“五殿寻母”孝子郑庱夫受到褒奖的事迹敷叙为“蜜蜂头”一出插在前面演。二是不断把其他剧目的有关内容吸收进来，例如辰河戏目连《耿氏上吊》的情节本出自演西游记故事的《刘全进瓜》一剧，只是把刘全和李翠莲改为方卿和耿氏，在安徽目连和江苏阳腔目连里则变成东方亮及其妻，绍兴目连里又变为董员外董院君。民间兴起的极度浓厚的轮回报应观念是目连戏在民间滚雪球的基础：祁剧目连戏里插演“活捉王魁”，而用一个“转世”的情节把它拉入目连戏：敫桂英转为金奴，王魁转为益利。三是不断把各地民间的实际生活内容吸收进来，例如加进各地原始宗教风俗的内容，辰河戏开场的“发五猖”、祁剧的“锁拿寒林”、“请巫祈福”、“无常引路”、“五瘟赐福”、“雷打拐子”等，都是把民间傩祭和巫道祭仪等内容吸收进来的例子；祁剧的“罗卜谢孝”、“罗卜拜香”吸收的是民间风俗；辰河戏的“赵甲打爹”、“肖氏骂婆”，祁剧的“浪子锄豆”、“瞎子逛灯”、“瞎子闹店”，模仿的是民间小戏和社火表演等等。

三、目连戏生生繁衍的文化意蕴

目连戏盛行民间的原因之一是与民间傩祭文化意识相融合。清代宫廷里演出《劝善金科》就是“于岁暮奏之，以其鬼魅杂出，以代古人傩祓之意”①。四川也是一样，“川人恃此以祓不

① ［清］昭琏：《啸亭续录》卷一“大戏节戏条”。

祥，与京师黄寺喇嘛每年打鬼者同意"[1]。目连戏甚至被用做免灾求雨的工具，清人章楹《谔崖脞说》曰："江南风俗，信巫觋，尚祷祀，至禳蝗之法，惟设台倩优伶搬演《目连救母》传奇，列纸马斋供赛之，蝗辄不为害。"

目连戏的一些演出习俗也充分体现了佛教与中国民间原始巫术意识相融会的情景。各地目连戏演出时，很多都在戏台对面搭设经堂，请高僧在里面诵读经文。开台前先抬南坛菩萨、灵官、韦陀等神像游街，来到台前，还有种种烦琐仪式，然后在台上供奉儒释道直至梨园宗师等各路神明的灵位。台上设禁坛封禁，台下供草人镇鬼。观众和演员都吃斋。开台时还要由地藏王、韦陀等法力高强的神明收尽五方鬼煞，并请来五猖神捉寒林和护台，演出完毕要送猖、由钟馗收台等等。演出过程中还有"起吊"、"捉刘氏"、"捉叉鸡婆"等类似于驱傩的场景。江西上虞县的"哑目连"简直就是一种怯疫驱祟的傩祭仪式。

目连戏是中国民俗宗教文化中的一个典型代表，它所形成的复杂历史过程决定了它具有庞杂混乱的观念意识，这恰恰体现出封建社会后期中国民俗文化的特点。早在郑本目连里已经出现儒、释、道三教合一的趋势，例如其中"斋僧斋道"、"议逐僧道"的出目表明，道与释已经被推于相等的地位，"三殿寻母"刘氏困于血湖池里唱十月怀胎歌哭诉女人三大苦、目连用世尊所赐锡杖打破重重狱门救拔亡魂，都与道士超度亡魂仪式里的破血湖、破地狱科仪有关连，而郑之珍编写《劝善记》的主要目的就是用它来劝善惩恶以化俗，弘扬忠孝节义，以有利于世教，这又是儒家的思想。清代以后更加强了对忠君思想的宣扬，《劝善金科》褒掖颜真卿、段秀实在遇难时的忠贞不屈、骂贼捐生，即是最典型的例子。即使是民间演出，也不可避免地打有时代的痕

---

① ［清］徐珂：《清稗类抄》第三十七册，商务印书馆，1917年版。

迹，如郑本里过奈何金桥的是修得善果的僧、尼、道士，而在祁剧里则改为忠臣、孝子和节妇，可见出目连故事从宗教向世俗的进一步过渡。地方剧种目连戏里更多地体现出对于原始巫术信仰的依赖和对传统孝道观念的弘扬，说明目连戏并不是作为一种宗教戏剧而是作为一种民俗信仰仪式规范长期存在于民间。

第三节　木偶戏的发展

清代是木偶戏获得全国性发展的时期。清代全国流行的木偶样式主要有三种：杖头木偶、布袋木偶和提线木偶。杖头木偶由演员手举杖竿操纵，分布在黑龙江、辽宁、陕西、河南、湖北、江苏、四川、湖南、广东、广西以及北京、上海等地。由操纵方式又可分为两类：一类是演员藏身幕后，只让木偶和观众见面，这是通常的做法；另一类是演员和木偶同时上台，演员和木偶一起和观众发生感情交流。布袋木偶是一种最为简单的木偶，仅由木偶头和布袋样的衣服组成，演出时演员用一只手的手指和手掌操纵，俗称“掌中戏”，道具简陋易挪移，一担即可挑起。李斗《扬州画舫录》卷十一谈到在扬州演出的布袋木偶：“（凤阳人）围布作房，支以一木，以五指运三寸傀儡，金鼓喧阗，词白则用叫颡子，均一人为之，谓之肩担戏。”所谓“叫颡子”，就是宋代的“叫子”，模仿人的声音来伴奏和说唱。布袋木偶分布于河北、河南、湖北、四川、湖南等地。其中也有比较复杂的，例如福建晋江布袋木偶，制作精细，雕刻精美，有的偶头眼睛、嘴巴可以活动，还有手脚，操纵也困难得多。提线木偶是用线悬吊操纵的木偶，在陕西、福建、浙江、江苏、广东、湖南等地都有它的踪影。

木偶戏最初兴盛于唐朝，唐朝的都城长安（今西安）应该是它的中心，因此清代陕西、山西以及川北一带都受到其直接承传

影响，形成一个系统。西北的木偶有提线和杖头两种，例如陕西合阳提线木偶、山西“肘偶”（杖头木偶）等。川北木偶里的“大木脑壳”最为著名，是今天所见到的木偶里面个头最大的，其偶头和身体与真人相接近，属于杖头木偶，艺人用粗竹竿擎起表演。演出时和真人同台，由幼童站在成人肩上担任主角，木偶演配角，清代称做“阴阳班”，部分保留了宋代肉傀儡“以小儿后生辈为之”[①]的传统。道光时曾出现一个雕造名手杨代，其作品流传到现代。川北又有“二木偶”和“京木偶”，前者是“大木脑壳”的缩小，因为“大木脑壳”体型过大，不易携带保存，因此产生了较小的“二木偶”。

南宋时期木偶戏的活动中心是杭州，因此清代浙江木偶可能是从南宋时期传习下来的，提线、杖头、布袋几种形式俱全。而江浙、福建一带的木偶戏大概都受到其影响。福建清代以提线木偶和布袋木偶著称，泉州的提线木偶、晋江的布袋木偶为其佼佼者。由于福建泉州一带在宋代与印度海上交通频繁，许地山认为福建泉州傀儡戏的渊源，可能与印度的拟傀儡有关。[②]至少福建傀儡有可能受到印度傀儡艺术的影响。江苏有提线木偶和杖头木偶两种，其提线木偶用口吹叫子模仿人声唱戏，可能是从山东传入。湖南也是木偶和皮影的大省，戏班和从业人员众多。

清代北方几省流行的扁担戏是形式最为简陋的木偶戏，只由一人肩挑戏具四处赶场，演出时的表演扮奏唱念等也都由一人承担，北京人称之为“苟利子”，清人富察敦崇《燕京岁时记》说：“苟利子，即傀儡子，乃一人在布帷之中，头顶小台，演唱《打虎》、《跑马》诸杂剧。”清人失名《一岁货声》云：“耍傀儡子，

① ［宋］灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条。
② 参见许地山《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》，《小说月报》第17卷号外，1927年6月。

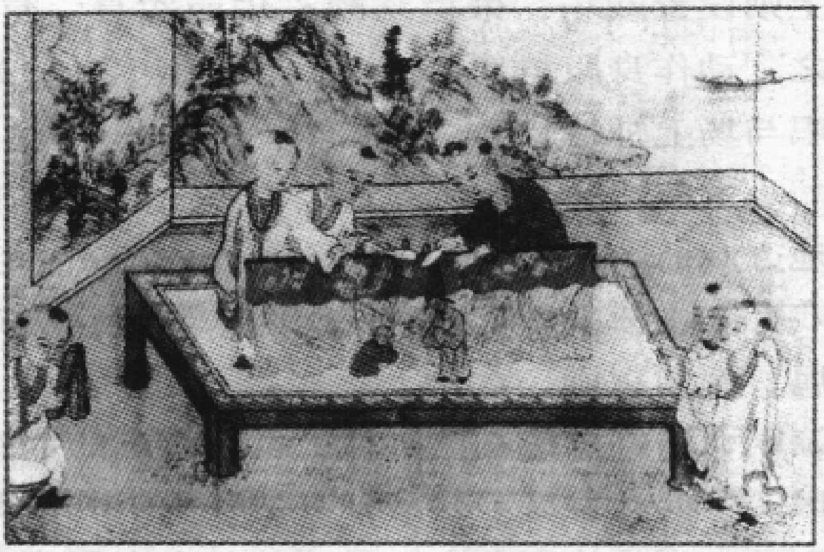


图 35　清人绘百婴图中提线木偶场面

一人挑担鸣锣，前囊后笼。耍时以肩杖支起前囊，上有木雕小台阁，下垂蓝布，人笼皆在其中。笼内作偶人鸣锣衔哨，连耍带唱。有八大出之名：《香山还愿》、《铡美案》、《高老庄》、《五鬼捉刘氏》、《武大郎乍尸》、《卖豆腐》、《王小儿打虎》、《李翠莲》。”这和《扬州画舫录》里所说的安徽凤阳“肩担戏”形式接近。

北京在清代有提线木偶、杖头木偶以及一种“推偶”的演出。清人黄竹堂《日下新讴》中有一首咏北京傀儡戏的诗曰：“傀儡排场有数般，居然优孟具衣冠。丝牵板托竿头戳，弄影还从纸上看。”自注说：“傀儡之戏不一，有从上以长丝牵引者为提偶，有以板托平移者为推偶，有置于竿首自下持之运动者为戳偶。”“推偶”又称“托偶”，富察郭崇《燕京岁时记》说：“托偶即傀儡子，又名大台宫戏。”木偶戏被称为宫戏是因为清代前期被征入内廷供奉，当其盛时，也有四大名班之说，其中金鳞班一直演到民国初年。近人柴桑《京师偶记》说：“乾道同光之间，盛行于时……今则渐归淘汰。硕果仅存者，曰金鳞班，悬牌于护国寺等街口，营业亦殊萧瑟……”宫戏演出常有当时的南府内学太监和内廷供奉名伶在幕后代唱，称为“钻筒子”。宫戏有一位著名木偶制造师名戴文魁，《京师偶记》说：“清代制宫戏之巧工曰戴文魁。其木偶则长三尺，台周回障以蓝色布，高逾人顶。其

上则设置戏场，朱栏绣幌，华丽矞皇。每一木偶以一人举而弄之，动作身段与真者无异。后方围书画屏巢，内行弦板列座，念唱与场上神情相合。"

木偶戏最初大概是运用说唱曲调来演唱的。清代以来，由于地方戏曲的兴盛和受到地方观众的热烈欢迎与爱好，各地的木偶戏大多逐渐采用了地方戏声腔来演唱，从而成为各地方剧种的附属，例如京剧、评剧、秦腔、晋剧、闽剧、豫剧、汉剧、湘剧、赣剧、川剧、粤剧等唱腔，都有自己的木偶戏。然而也有个别地区的木偶戏发展起自身独具的音乐唱腔，反过来影响到地方戏曲剧种，例如陕西的合阳线戏就是在木偶戏唱腔基础上形成的，福建的打城戏也搬用了泉州提线木偶的音乐。

第四节　皮影戏的繁盛

入清以后，影戏在民间逐渐重新兴盛起来，并屡见于史书的记载。如康熙三十五年（1696年）李振声《百戏竹枝词》里有咏影戏诗曰："机关牵引未分明，绿绮窗前透夜檠。半面才通君莫问，前身原是楮先生。"其小注曰："剪纸为之，透机械于小窗上，夜演一剧，亦有生致。""楮先生"即纸，这是纸影戏的表演。乾嘉时期黄竹堂《日下新讴》里咏傀儡戏的诗句有："弄影还从纸上看。"自注曰："剪纸象形，张隔素纸，搬弄于后，以观其影者，是为影戏。"上述都是北京的情况。康熙五十年（1711年）《永平府志》"风俗"条记载河北滦州正月民俗："通衢张灯、演剧，或影戏、弳戏之类，观者达曙。"乾隆四十一年（1767年）《临潼县志》"戏剧"条也说陕西当地"旧有傀儡悬丝、灯影巧线等戏。"乾隆时浙江海宁人吴骞《拜经楼诗话》卷三云："影戏或谓汉武帝时李夫人事。吾州长安镇多此戏。查岩门《古监官曲》：'艳说长安佳子弟，熏衣高唱弋阳腔。'盖缘绘革为之，熏

以辟蠹也。”从中知道乾隆时海宁长安镇影戏是唱弋阳腔的。乾隆末年福州也有纸影戏的活动，所以清人陈赓元《游踪纪事》里所收《影戏》诗说：“衣冠优孟本无真，片纸糊成面目新。千古荣枯泡影里，眼中都是幻中人。”乾隆年间成书的《红楼梦》第六十五回尤二姐辱骂贾琏时说：“提着影戏人子上场儿——好歹别戳破这层纸儿。”这是一句活在人们口头上的以影戏为题的歇后语，它的前提则是影戏在民间的普及。四川影戏也唱弋阳腔，嘉庆乙丑（1805年）刊本《成都竹枝词》里咏成都灯影戏云：“灯影原宜趁夜光，如何白昼即铺张。弋阳腔调杂钲鼓，及至灯明已散场。”还可以知道它是白天演出的，所以诗人表示了疑惑。清末广东潮州纸影戏盛极。道光时汪鼎《雨韭庵笔记》卷二“蛇虎怪异”条说：“潮郡纸影戏亦佳，眉目毕现。”卷三“相术”条说：“潮郡城厢纸影戏歌唱彻晓，声达遐迩，深为观察李方赤璋煜之所厌。”光绪年间成书的小说《乾隆游江南》第八回也描写到潮州的纸影戏：“趁着漆黑关城的时候，两个混入城中，在街上闲看些纸影戏文。府城此戏极多，随处皆有，若遇神诞。走不多远，又见一台，到处热闹。有雇本地戏班者，有京班苏班者。盐分司衙门，时常开演，人脚虽少，价却便宜。”浙江绍兴民间也曾流行影戏，后有禁令说：“近闻关厢内外，有种好事之徒，沿门苛派，勒索钱文，黑夜招摇，扮演影戏，此街彼巷，彻夜不休。”①

北方最为著名的影戏流派为滦州影戏。据说它的创始人名黄素志，为明万历间人（一说为嘉靖间人），他屡试不第，游学关外，在当地创制了彩色纸影戏，后又改用羊皮，以借神道设教的形式来惊醒这个奸诈淫邪社会里的愚民众生。1958年在河北省乐亭县发现的明万历抄本影卷《薄命图》，是滦州影戏最早的剧

① 清代绍兴师爷传抄秘本《示谕集录》。

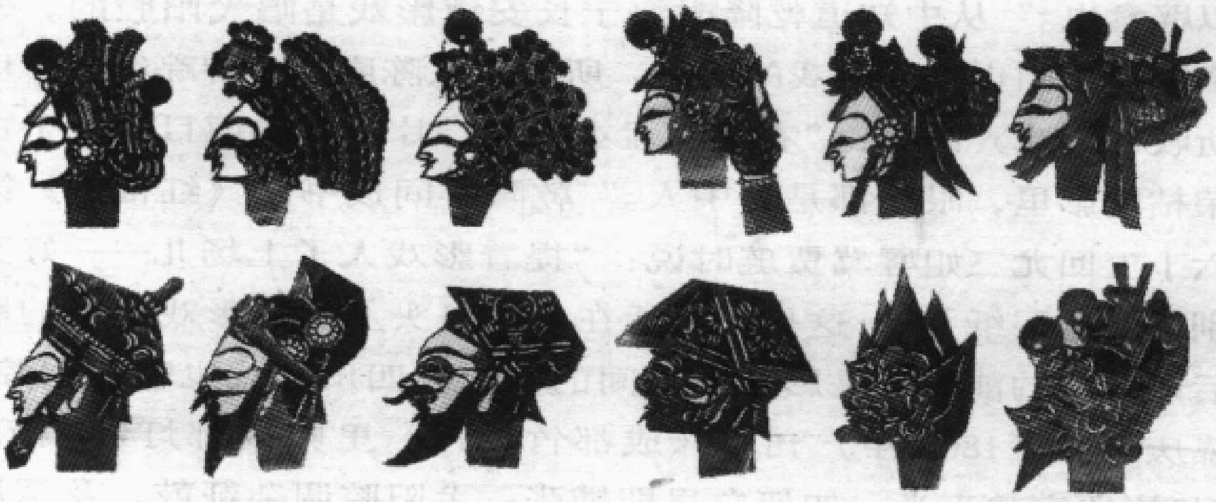


图 36 清代河北唐山皮影女头、男头

本之一，也是它的独有剧目。滦州影戏最初的乐器只有一个木鱼，念诵剧本称为“宣卷”，可见它与讲说宝卷有着深刻的渊源关系。后杂取弋阳腔，清代雍正年间开始吸收昆曲，乾隆末年添加四弦琴。道光年间，乐亭县小高庄高述尧着手改革滦州影戏，改造音乐，创作剧本，使滦州影戏走向一个新的阶段——乐亭影戏阶段。乐亭影戏具备了独具特色的音调唱腔——滦州影调，它是在吸收了乐亭境内的民歌、民谣、俚曲、叫卖、哭丧调等乡土音调基础上形成的。清末民初时，乐亭县有四十多个影戏班子。滦州影戏最后定型为以驴皮雕刻，它的影响遍及冀东、东北各地。

北京影戏分为两个系统，一为王府影戏，一为民间影戏。王府影戏为清人入关时从关外带来，其最早的源头可能上溯到金人克汴时从汴京带到关外的北宋影戏，而直接源头则是滦州影戏。清礼亲王从东北进北京时，曾随带一班影戏，在其邸第里长期演出。其府中专司影戏的有八人，每月给工银五两①。当然这种影戏北京居民是看不到的。民间影戏则长期演出于寺院法会和佛徒之家，艺人坐在蒲团上演唱，故被称为“蒲团影”，唱涿州调，

① 参见李脱尘《滦州影戏小史》。

渊源大概是河南、四川等地（一说为陕西）的影戏。内容以宣讲佛经为主，几乎类同于“宣卷”。道光、咸丰后，滦州影人进京演出，占领东城，涿州影戏退居西城，由此北京影戏分为东、西两派。近人崇彝《道咸以来朝野杂记》曰：“又有影戏一种，以纸糊大方窗为戏台，剧人以皮片剪成，染以各色，以人举之舞。所唱分数种，有滦州调、涿州调及弋腔。昼夜台内悬灯映影，以火彩幻术诸戏为美，故谓之影戏。”据此，北京影戏也有唱弋阳腔的。北京人喜欢影戏，可从下引资料看出来：道光二年（1822年）曾有密云副都统呵隆呵于国服之内在衙门里看影戏被革职，发往新疆乌鲁木齐，又有佐领富升以职官在市中看影戏被革职①。光绪中期，北京影戏有十四个影箱，艺人九十余人。北京的王府里也常演影戏，李脱尘《滦州影戏小史》说：“从前各王公府多好影戏，如怡王、肃王、礼王、庄王、车王等府，皆有影戏箱及吃钱粮之演员，尤以肃王介弟善二为最，府中有抄本子者二人，雕彩人者四人，皆系长年雇用。”

陕西影戏历史极其悠久，甘肃、青海、四川等省的影戏都是清代从陕西传入的，属于它的支派，以牛皮雕刻为其特征。陕西影戏有十多种腔调，较为普及的有五大调：老腔、时腔、阿宫腔、弦板腔和秦腔。其中最为古老的是东路碗碗腔皮影（老腔、时腔），曾长期在渭北流行。原为“拍板灯影”，乾隆以前演唱类似于说书，至今人们还称其唱者为“说戏的”，其最具特点的一种乐器是一块说书道具——醒木，这就是其名称所自。由此可以猜测，碗碗腔是由说书直接过渡来的一种影戏。乾隆中叶，渭南举人李桂芳（1748～1810年）会试不中，感时愤世，退而编写碗碗腔影戏剧本，为之创作了保留剧目“十大本”，长期演唱。为配合新剧本的演唱，艺人对碗碗腔音乐进行改革，吸收昆曲的成

① 参见《大清宣宗成皇帝圣训》卷六十“严法纪”一。

分，使之一变过去的粗犷单调为柔媚婉转。改革后的碗碗腔被称为“时腔”，而仍沿袭过去唱法的就被称为“老腔”。清末时陕西华县有影戏二三十班，乾县则形成刘子和、杨五、天训子、换印子四大名班。

山西的孝义纸窗影戏可能是在本地从金元一直流传下来的土生影戏，用小唢呐伴奏，奏吹腔。吹腔是清代前期遍及大江上下的一种流行戏曲腔调，孝义纸窗影戏可能受到了它的影响。山西另外一种纱窗影戏则是从陕西传入的碗碗腔影戏。光绪初年，陕西碗碗腔影戏传入山西，在曲沃的一支，受蒲剧、郿鄠等地方戏曲的影响，逐步形成南路碗碗腔；在孝义的一支，受中路梆子和孝义吹腔纸窗影的影响，逐步形成北路碗碗腔。清末民初，孝义有近四十个皮影班。

明末清初的川北山乡间流行着一种“土灯影”。乾隆初，陕西渭南影戏传入川北。到咸丰年间，川西的民间艺人将传入的川北土灯影和渭南影戏相结合，创作了结构最为复杂的成都皮影，遂至风靡整个四川。四川是皮影戏最为发达的省份之一，另外一个省是湖南，清代曾达到一百多个皮影剧团。

影戏音乐和木偶一样，很多都依附于各地的地方戏曲音乐，但也有具备自己独立体系的，北方如滦州影戏的“影调”，陕西影戏的弦板腔、安康弦子腔、碗碗腔、老腔，南方如湖北沔阳、湖南常宁、衡山等地的渔鼓皮影等。也有木偶戏采用影戏音乐的，如陕西大荔、华阴、山西新绛、曲沃等地的木偶同属碗碗腔，乐器中设铜碗和月琴，风格独特，曲调婉转悦耳。后来碗碗腔也被戏曲剧团采用。

下编　清代戏剧创作与理论发展

第一章　创作总论

清代戏曲创作在一个相当长的时期内保持了明末的余势，此时文人的创作经验已经达到纯熟阶段，对于传奇的钟情也一往而深，因此大量文人投入这一领域，大量作品被创作出来。然而，中国封建社会进入清朝，已经呈现出一种夕阳黄昏的没落气象，生活在这一时期的戏剧作家们，感受到了将使万物零落的“秋气”，不自觉地产生了忧患人生的迟暮之感，巨大的时代阴影总是笼罩在他们的心头。我们从整个剧坛交响乐中听到的，是反复咏叹、不绝如缕的绵绵哀音。在经历了传奇创作的最后高峰乾隆时期之后，中国戏曲走入了艺人主导阶段，此时典型的剧本创作意识淡漠了，在多数情况下直接性的舞台创作发挥了巨大作用，而忽视或跨越过了案头阶段，这使中国古典戏曲的创作进入一个新的时期。

一、鼎革的沉重心理印痕

正当明末的文人传奇创作进入汹涌澎湃、炉火纯青阶段，大厦忽然倾塌，异族入侵、江山易主的惨痛一下子落到了全部剧作家的头上。于是，一场气节考验、心理承受力测试、人生态度衡量就摆在了人们面前。在历史的铁的准绳面前，文人剧作家被量出了人格的高下，他们的作品也成为其志行的最好体现。

清初戏曲创作的特点之一是由明清易祚带来的普遍哀感悲凉

情绪。明清易代的事实把一大批人凭空抛入了失土芦苇、无根浮萍的尴尬境地。于是，前朝的遗老遗少们在承受了巨大的时代痛苦之后，试图寻求精神上的解脱。他们或隐迹山林，或遁入佛老，或寄情词曲。然而，无处能够逃离内心的惨痛。这种惶惶的精神状态表现在戏剧作品中就是随处可见的黍离哀叹。读清代戏剧家的作品，人们会随时感到压抑，其字里行间总有一股遏止不住的悲凉况味。这种悲凉感，主要来自清代剧作家们对历史兴亡的悲剧性体验。江山易主、异族执政的现实惨痛感觉和整个社会大厦将倾的灾难感结合起来，就使清代文人的黍离之悲达到了最为强烈的程度。兴亡之感，在清代几乎郁结为每一个对历史稍有思索的知识分子的共同情绪，因而也成为清代戏剧家群体的深重心理印记和共同创作特征。

由明入清的剧作家里有一个创作团体的成就耀人眼目，那就是苏州作家群。他们一般都是下层文人，其传奇作品社会内容丰富，生活气息浓厚，适合演出，数量也很多。其代表人物为李玉。李玉在明朝灭亡之后绝意仕进，对清廷表现了不合作的态度，而在戏剧创作中则一变他过去歌哭笑骂、冲锋陷阵的骁将形象，换上了一副愁苦哀伤的面容，其作品内容由对社会现实的直接映照变为对历史陈迹的返观，其作品风格也由慷慨激昂的呼号改为深沉低回的咏叹。他的传奇剧本《千忠戮》最能体现他的这种变化，也最能代表这一批剧作家对于国破厦倾的悲剧性体验。李玉共作传奇三十四种，其中“一、人、永、占”(《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》)四种最为人所称道，《清忠谱》、《千忠戮》则反映了重大政治事件，尤其后者集中体现了他的兴亡之感，传达出时代心理，一时脍炙人口，有“家家收拾起，户户不提防”之誉(“收拾起”为《千忠戮》里曲词，“不提防”为洪升《长生殿》里曲词，两曲都充满兴亡之悲，曾在里巷中广为传唱)。

《千忠戮》只是一个代表，事实上，当时很多剧作家都存在

相同的创作倾向。与李玉同时的苏州作家中，叶稚斐有《逊国误》，亦写建文事迹而责其逊国误国；朱佐朝有《万寿冠》、《渔家乐》，也都写的是由于亡国而太子被迫流亡的故事。原为南明弘光朝光禄卿、入清不仕的陆世廉写有《西台记》传奇，歌颂文天祥、张世杰抗击元军、兵败殉国的壮举，气氛悲烈，分明渲染了作者自己的切身感受。至于尤侗《吊琵琶》、薛旦《昭君梦》写王昭君故事而侧重出塞后，一反前人所为，前者臆加蔡文姬对昭君冢的凭吊，后者虚构昭君在匈奴梦回汉宫旧苑，不正是他们现实心理的写照？昭君身入异域的心境与他们身入异朝的感触有着相通之处，而昭君忆昔思旧、怀念故国的梦幻，不也正是他们自己日夜萦怀的眷恋吗？

与历史上的同类作品相比，清代剧作家的兴亡之感可以说是更为深层的，从而使它带有了更多的哲理意味。这是因为，异族入侵在中国历史上清朝并不是第一次，而这一次所给予汉族知识分子的打击却最为沉重。女真和蒙古的入侵，带着一股原始部族荒蛮的野性，他们公行不讳地奉行民族压迫政策，肆意践踏汉族百姓的人格和生命，并试图摧毁或改造其传统文化。这种野蛮、残暴的行径所激起的必然是强烈激愤的民族精神和义无反顾的反抗情绪。然而满清贵族却吸取了历史的教训，他们在向内地大举进兵的同时，即采取了招降、笼络汉族上层和利用汉族文化的政策，一旦政权稳固，他们又马上实行了重视儒学、恢复科举、奖励农耕等一系列安定民心的措施。在民族政策上，他们尽可能不使汉人有仇视和抵触情绪，把大量汉族文人拉入统治集团，并且很快使自己实现了汉化。这种种措施，尽管改变不了异族统治的事实，但却在心理上把汉族知识分子置于了一种十分尴尬的境地。他们有口难张，无法直接发泄心中的不满和愤懑。加之从明朝亡国的历史事实中，他们已经看到了整个封建帝国不可逆转的衰败之像，感到了自身的渺小和回天无力。因而，他们的思考染

上了一层浓重的愁苦色彩，他们的叹息已经不再是激愤式、郁积式的，而成为哀感式、愁绪式的，悲到极处反平淡。

清初戏曲创作的特点之二是那些变节事主之人所抒发的内心之痛。如果说，以上列举的是对大清帝国持精神抵制和不合作态度者的作品，那么，那些入清以后奴颜事主、身居高位的汉族传奇作者，他们的内心世界又是什么样呢？我们看到，一些变节仕清的剧作家写出了深沉的忏悔作品，如吴伟业的《秣陵春》传奇、《通天台》杂剧，丁耀亢的《赤松游》传奇等。

吴伟业，这位明末文坛赫赫有名的江南才子，后来出仕清朝为国子监祭酒。在他的作品里，我们看到的不是春风得意，也不是逍遥自适，而是一种潜在的沉重，一种一失足成千古恨的苦痛和追悔莫及的遗恨。吴伟业的内心惨痛有着普遍的代表意义。当时颇有一批文人一边拿着清廷的俸禄，一边在内心进行良心自责，因而创作出了与其人格截然相反的作品。与吴伟业同时的张声玠，明亡后出山中了清朝的进士，做了清朝的官，但却专意选择宋元易代时期的题材作为自己戏剧作品的内容。其杂剧《琴别》叙词人汪元量在宋亡后以黄冠南归时与旧宫人王清惠等十四女道士弹琴饯别，赋尽国破家亡之慨，词气极为悲凉。《画隐》写宋王孙赵子固在元朝以画自隐，讥讽其兄赵子昂的出山仕元，自是别有一番用意。而"生忧患之中，处落魄之境，自幼至长，自长至老，总无一刻舒眉"① 的丁耀亢，曾积极踊跃地参加抗清斗争，入清后他一方面接受清廷委任的教谕、县令等职务，并奉顺治皇帝圣旨创作了传奇《蚺蛇胆》，另一方面却公开声明自己是明朝遗民，并在其剧作里忆昔伤今，追念故国。

当自身的堕落与传统文化所赋予的道德意识、正统观念发生

① 李渔《闲情偶记·词曲部·宾白第四·语求肖似》语，原为李渔状己，借以描述丁耀亢之哀境。

了矛盾时，一方面在行动上宽恕自己的懦弱和无能为力，一方面在良心上进行自责自谴，并希图在内心所创造的凛然大义的英雄形象中求得某种心理上的慰籍与平衡，这就是清初一群变节作家创作出此类剧作的心理动因。

但是，还有一个特殊的剧作家李渔，超然于上述两类戏曲作家之外。李渔为人境界尖新狭小，一生营营于口腹之忧、蝇头微利，虽然也经历了江山易主的巨变，却丝毫没有引起感情上的起伏，只顾自地游走于权门，过自己打抽风式的生活。由于具有极高的艺术鉴赏力，又有自己的家班实践，李渔得以写出戏曲论著《闲情偶记·词曲部演习部》，这奠定了他中国古典戏曲理论大师的地位。他的作品体现了他的心境，都是些心平气和叙说才子佳人艳遇的故事，出出关目生动，结构新颖，便于演出，受到社会的普遍欢迎，在舞台上长期流传，但却缺乏深刻的社会内容，流于平俗。李渔的成功和缺陷，使他成为清初传奇作家群中非常有特点的一位。



图 37 民国北京戏画

《双冠诰·教子》

还有一些作家的作品在地方戏舞台上长期传演，例如徐石麒的《胭脂虎》，陈二白的《双冠诰》，朱云从的《二龙山》、《龙灯赚》，许逸的《五虎山》，李调元的《春秋配》等。其中尤以《双冠诰·教子》一出的影响广远。

二、愁绪哀思又一代

清代戏曲作家普遍怀有的哀感悲凉情绪，不仅体现在那些由

明人清的遗老们的剧作中，也体现在入清以后出生的那一代剧作家的作品里。和明末遗老痛定思痛的亡国之泣相比，入清以后出生的那批剧作家的兴亡感觉似乎显得超脱一些，当然，也更深沉一些。它更多地表现为一种对历史的哲理性返观，而不是基于现实动荡的感性激愤。

在这方面最有代表性的当然要数康熙时代的著名传奇作家洪升和孔尚任。他们二人都没有亲身经历那场倾覆之灾，他们对于旧王朝的了解和认识，都是通过亲友、师长的讲述和回忆，以及借助于读书和游历而实现的。由于他们所身处的社会环境仍旧是异族统治的现实，当他们各自在仕途、功名道路上遭受到挫折和不顺，就会加倍激发其对于现实的不满，又由憎恶现实而去追缅历史，于是自然而然就产生了痛悼历史兴覆的作品。

洪升《长生殿》将李、杨帝妃二人之间的爱情纠葛与“安史之乱”的发生、发展互为因果地交织在一起来铺叙，在有声有色展现这段唐王朝由盛而衰的历史变迁过程中，寄寓了他希图“垂戒来世”的思考，所谓“古今来逞侈心而穷人欲，祸败随之”①。他决不是在以“安史之乱”的殷鉴向当时的清廷示警，其时清王朝正待百废俱兴，谈不到“逞侈心”，那么，他为汉族政权倾覆总结教训的意图不是昭然若揭了么？

与之有异曲同工之效的孔尚任《桃花扇》，是中国戏曲史上最典型的一部借离合之情、写兴亡之感的剧作。它以复社公子侯朝宗与江南名妓李香君二人的爱情离合为线索，将一段南明亡国恨史和盘托出，形象地描画出“三百年之基业，隳于何人？败于何事？消于何年？歇于何事？”其用意在于“不独令观者感慨涕零，亦可惩创人心，为末世之一救矣。”②孔尚任所说“末世”的基点，如果不是理解成整个汉族皇权统治

① 洪升：《长生殿·序》，人民文学出版社 1983 年版《长生殿》，第 1 页。

② 孔尚任：《桃花扇·小引》，人民文学出版社1982年版《桃花扇》，第1页。

的历史，换言之，理解成整个封建社会兴盛衰亡的历史，又是什么？当然，作为历史的个中人，孔尚任不可能跳出他所处身的环境来看待历史，但凭着一个杰出剧作家的敏锐感觉，他已经嗅到了封建社会“末世”的气息。

尽管洪升、孔尚任都想为他们心目中那个正统社会的重新回复而总结经验，但历史毕竟已经像不可遏止的长河一般向前流去。他们也感到了这一点，因而在其剧作中，更多流泄的却是他们心绪的悲凉。《长生殿》的调子是低郁的，洪升用了几乎一半的篇幅来描写他的主人公在失去了一切之后的凄苦心境，那种“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”① 的无可奈何。《桃花扇》最感动人心的则是那种透过王朝兴衰传递出来的哀天悯人的强烈历史悲剧意识。

三、劝惩救世

如果说，对易代之悲感受强烈的剧作家带着特定历史阶段的特定思想感情来进行自审，把批判的目光凝注于忠奸斗争的话，那么，当历史拉开了距离，人们淡去了大厦倾覆的阴影，所面对的却是一个更加难以接受的事实：延缓了几千年的封建统治的大厦已经被蠹虫蛀蚀得千孔百疮、摇摇欲坠了。一种更深沉的大厦将倾的恐惧向人们的心灵袭来，引起阵阵战栗。个人品质的优劣决定王朝的兴亡，社会道德的优劣决定社会的长治久安，于是，更多剧作家将自审的目光投视于道德风化。

生活于乾隆盛世的杨潮观是运用戏曲创作对社会进行劝惩教化的主要作家。他熟读儒家经典，笃信封建礼教，在多年仕宦生涯中，深感道德风化在世人生活中的重要作用，希图利用创作来讽世。杨潮观创作的笔触，集中在对理想中官清吏廉的清明政治

① ［宋］李清照：《李清照集·声声慢》。

的颂扬上，宣扬了他的政治理想，为现实中的官僚阶级树立起可供效法的廉明政治和道德楷模的形象。他希图通过弘扬传统美德来达到为封建末世补天的效果。

当时的另一位戏曲大家蒋士铨的作品则突出宣扬了“忠义”，从完美人格理想出发来对人们进行道德宣传。值得注意的是他的《冬青树》一剧，歌颂宋代民族英雄文天祥“自古人生谁无死？留取丹心照汗青”[①] 的凛然气节。在国家将亡之时，知其不可为而为之，致力恢复，历尽艰辛转战、间关忍死，终至战败被擒。其时宋室已亡，他身陷囹圄，依然浩歌正气、志节凛凛，最后在柴市慷慨就义，以身殉国。剧中的慷慨之气直可追《桃花扇》的项背，是为此期最有特色的作品。但他的其他剧作如《空谷香》、《香祖楼》等，则是写的节妇义夫之类的劝惩故事，境界不高。

对劝惩教化提倡的更进一步，就是忠孝节义观的大泛滥。清代剧作家中以振兴“三纲五常”为己任的人是数也数不清的，几乎在每一位清代戏剧家的集子里都能够找到一些与道德宣教相关的作品。讲“忠”的，有宋廷魁的《介山记》里春秋时人介之推尽忠竭力而不图封赠。讲“孝”的，有韩锡胙的《渔村记》里元代孝子燕蒙为双亡的父母守庐墓十二年，王夫之的《龙舟会》里孝女谢小娥替父报仇，左潢的《兰桂仙》里孝女兰芳、桂萼二人在父母染病而亡后双双自缢从殉。讲“节”的，有徐鄂《白头新》里刘女幼时与程允元约为婚姻，后音讯阻隔，矢志不渝，五十年后始得完姻；汤世潆的《东厢记》立意矫正《西厢记》里崔张二人私合之非，将他们重新刻画为节妇义夫；讲“烈”的，有汪应培的《不垂扬》里杨贞女矢志守节贞、死不改嫁，有青霞寓客的《北孝烈》里徐氏的含冤就死。讲“义”的，有叶承宗《十三娘》里的荆十三娘为丈夫的朋友报仇……

① ［宋］文天祥：《文山先生全集·过零丁洋》。

又有从正面诱导人们读经洁行的。嘉庆道光年间的著名大儒石韫玉，曾经自出资金广为搜求离经叛道的书籍尽行烧毁，其杂剧集《花间九奏》中充满了呆板腐朽的说教气。例如《伏生授经》一剧写汉代大儒伏生将自己的学问和经书全部传授给求学士子晁错事，立意于“圣贤事业今相付，不枉却朝廷求取，分付那子子孙孙勤读书”。① 他的其他作品也都是借历史上的名人逸事来劝诫世人，以维护封建纲常礼教。

应该说，清代剧作中这类以道德教化来“补天”的作品，无论从数量上还是从规模上来看，都是其他各代所无法比拟的。尽管劝说风化早在戏曲初始时期即已成为其功用之一，所谓“不关风化体，纵好也徒然”②，但只有有清一代，自觉运用其教化功能普济众生才成为众多剧作家孜孜以求的目的。

完善三纲五常，似乎就可以实现天下大治、永享太平了，这种认识当然是可笑的。但对于清代戏曲作家来说，用道德救世是惟一可以身体力行的选择，他们似乎责无旁贷。而且，戏曲的美学功能恰恰着重体现在对社会人际关系的表现，因而他们自觉地运用了这一艺术形式，选择最能展示社会伦理理想和人际道德水准的典型人物和事件，来揭示社会关系的伦理规定性，来宣扬淳风厚俗的理想境地。他们为挽救社会付出了自己的心血。

四、戏剧媚世及其他

《长生殿》和《桃花扇》都引起了文字祸，这个事实给后来的戏曲创作产生极其不利的反面影响，于是，歌功颂德一时成了许多剧本创作的基本旋律。康熙时期的剧作家张大复就作有《万寿庆典承应杂剧》六种，即《万国梯航》、《万家生佛》、《万笏朝

① 民国二十年（1931）长乐郑氏刊《清人杂剧初集》本。
② ［元］高明：《琵琶记》副末开场语，《六十种曲》本。

天》、《万流同归》、《万善合一》、《万德祥源》，仅从名字就可以看出，这些都是专供统治者赏乐的颂圣类作品。至乾隆朝以后，这类作品的规模越来越大，如张照的《九九大庆》包括四十余种杂剧，《月令承应》也包括二十种，《法宫雅奏》包括三十余种。其他还有蒋士铨的《西江祝嘏》、吴城的《群仙祝寿》、厉鹗的《百灵效瑞》、王文治的《迎銮乐府》、吕星垣的《康衢乐府》等等。这类作品的内容，多为借神仙故事以歌颂承平，大肆运用排比颂扬词句以博得统治者的欢心，其场面力求喧赫，道具力求辉煌，行头力求华丽，多与当时出现的《鼎峙春秋》、《忠义璇图》、《升平宝筏》、《劝善金科》、《昭代箫韶》等大型连台本戏一起，在宫廷连天累月地演出，在清代剧坛上形成一股占有相当比重的潮流。清代中期的剧作家们，积极主动地创造机遇，施展自己的才华，对统治者投其所好，以求得到赏识。一时间，歌舞升平、颂圣咏德之作充斥了剧坛。

这类剧作，从艺术的角度来衡量，其价值确实微乎其微；从戏剧的道德教化功能来看，也谈不上有多大意义；如果从反映现实的程度来评价，它们就更不入流。不过，如果我们从社会学的角度来观察它们，却能从个人与社会的关系角度，看到清代戏剧家的心理变化，从参与社会的角度，看到清代戏剧家面对僵化的科举制度对自身所做出的调整，在这些方面，它们倒具备其他剧作所不具备的特殊价值。但是，毕竟清代文人戏曲创作的气数已尽，日益流露出日薄西山、气息奄奄的脉象来。



图 38　民国浙江剪纸《摇钱树》

清代中期也有一批无名氏的传奇作品，后来在地方戏舞台上的影响很大，不能不在这里提一笔，尽管它们的艺术成就不见得很高。主要有：《天缘记》（《摇钱树》）、《珍珠塔》、《铁弓缘》、《满床笏》，其他还有《琼林宴》、《白罗衫》、《玉蜻蜓》、《梅玉配》、《倒铜旗》等。这些剧目，或者由于伦理场面感人，或者由于情节关目生动，或者由于舞台场面热闹，都得到了民间观众的青睐。另外，杨恩寿的《鸳鸯带》也很流行。

清代中期以后，随着昆曲的衰落和地方戏的兴起，主要依附于昆曲演出的文人创作已经大多不能搬上舞台，日渐变成纯粹的案头之作。这以后，中国戏曲创作的戏剧文学时代宣告结束，开始进入以艺人为主的舞台创作时期。在这两个时期的过渡环节中，唐英的《古柏堂传奇》起了特殊的推动作用，值得在此叙述一下。唐英生活的乾隆时期，是地方戏与昆曲争竞未已的时代，作为封建士大夫的一员，唐英血管中也先天地流动着爱好昆曲的基因，但他同时也留意地方戏，对于其中许多有意义的剧目抱有极大的兴趣。由此引发，唐英做了许多从地方戏改编昆曲剧目的工作，他的《古柏堂传奇》里有十种剧目的内容来源都是地方戏。在各地方戏剧种拼命吮吸昆曲营养、从中翻改出大量剧目的同时，唐英能够成为惟一一位反其道而行之的剧作家，将地方戏的营养反哺到行将待毙的昆曲中去，为昆曲增添一些新鲜血液，这不能不说是唐英的慧眼识珠。

这以后，中国戏曲的地方戏时代到来，戏曲创作进入舞台融合阶段，也就是说，地方戏剧目的产生主要是对既有故事内容的加工、改编、移植，少有独立性的创作，单纯从文学角度对之进行探讨已经不具备太大的意义了。

第二章　苏州作家群的艺术追求

"上有天堂，下有苏杭"。有着二千五百年历史的文化名城苏州，不仅以其精致纤巧的园林建筑和水乡古镇等吴地人文景观著称于世，而且以其吴文化的清纯淡雅、绵软淳厚而历代流芳。

明末清初时期，伴随着吴侬软语的苏州评话和弹词的兴起，昆曲也如火如荼地盛行于南方的苏州、无锡、昆山一带，出现了所谓"四方歌者皆宗吴门"① 的局面。一大批以创作传奇剧本、从事戏剧活动为生的专业文人作家开始产生，改变了此前传奇创作多为文人业余爱好，亦即仅在入仕前或致仕后的空闲时间从事撰述的情况。以李玉为代表的苏州作家群，就属于这一类剧作家。

第一节　概述

明清易代，社会的动荡不安改变了每一个人的生活。传奇作家们再也无法像从前那样蜷缩在自我的狭小天地里进行创作，统治阶层内部日趋激烈的矛盾纠葛，下层民众所遭受的苦难及其坚决反抗，此起彼伏的抗清民族战争，这些更为复杂、丰富的社会生活场景，喷涌进剧作家的视野，深深印入他们的脑膜，使他们

① ［明］徐树丕：《识小录》。

不得不面对这一特定时期的特殊社会状貌，用笔来抒发自己的特定感受。于是，以苏州作家群为主要代表的清初传奇创作，就呈现出了与前代截然不同的特点和风貌。

一、苏州作家群的组成

苏州作家群是聚集在昆曲盛行的都市苏州一带，共同从事传奇创作的一个松散群体，他们主要由一批下层文人构成。组成这个群体的专业作家有一二十位，以李玉为主要代表，其他人有朱皠、朱佐朝、叶时章、张大复、朱云从、盛际时、丘园、毕魏、陈二白等。苏州作家群大多出身于下层社会，对当时的社会政治及其矛盾有着较为清醒而深刻的认识，因而其作品能多方面地真实表现其时代，具有警世劝俗的作用。他们大多熟悉舞台演出，写出的传奇大都是场上之曲，民间风格浓郁，语言通俗，因而盛行不衰、传播广远。他们经常三三两两交流创作经验，切磋技艺，构成一个有许多共同性的群体。他们的活动从明末开始，创作周期横跨两个朝代、时间长达五十来年，创作的剧本多达一二百种，对明末清初的戏曲发展产生了极大的推动作用。

按照现代艺术理论的原则，苏州作家群还构不成一个流派，因为流派的形成至少应具备下述条件：有着明确的创作主张，有着公认的领袖，在这个领袖周围有一个创作群体，这个群体有着相同或者至少近似的创作风格。苏州作家群的构成并不能全部满足这些条件①。但是，作为一种特定的文化现象，苏州作家群明确地带有某些流派的特征。在中国戏曲史上，苏州作家群可以说

① 戏曲史学家有不少人用“苏州派”的概念，但与此同时，他们就必须面对风格的统一问题，而不得不依据风格把囊括的范围和人数缩小（参见康保成《苏州剧派研究》，花城出版社1993年版）。苏州作家群被划分为“苏州派”内和“苏州派”外，但当时并没有这样一个“派”存在，被划在派外的作家也仍然是同时代的苏州作家。

是阵容最为强大的一个创作群体，值得引起我们的充分注意。

二、上穷典雅、下渔稗乘

苏州作家群的传奇创作一个最突出的特点，是打破了明代中后期形成的“十部传奇九相思”的狭窄题材框范，一反剧坛沿袭成风的才子佳人俗套，关注现实，将广泛的社会生活内容引进传奇创作，从而多方面地扩大了传奇的表现范围，增强了其现实主义精神。



图39 清代晋南年画《牛头山》

首先，苏州作家群的创作继承明人李开先《宝剑记》、王世贞《鸣凤记》一派的传统，留心时政，关心朝纲，注重表现朝廷政治中的忠奸斗争。明代末期，统治阶层内部的忠奸斗争愈演愈烈，具体体现为正直的东林党人与弄权的阉宦魏忠贤之间的矛盾斗争，影响所及，几乎每一位关心国家政局变化的人都对之投注了关心，这是当时最为重大的社会政治事件。这一矛盾和斗争，也成为明末清初传奇创作的重要题材内容。清初张岱《陶庵梦忆》卷七“冰山记”条说：“魏珰败，好事作传奇十数本。”例如袁于令在阉党垮台后，立即编写了《瑞玉记》传奇，“描写逆珰魏忠贤私人巡抚毛一鹭及织局太监李实构陷周忠介公（顺昌）事甚悉，甫脱稿，即授优伶唱演”①。描写这一事件的还有清啸生的《喜逢春》、张积润的《双真记》、陈开泰的《冰山记》、王应遴的《清凉扇》、三吴居士的《广爰书》、

① ［清］焦循：《剧说》卷三引《渔矶漫钞》。

范世彦的《磨忠记》等。但是，最为著名的，当推苏州作家群的代表作家李玉的《清忠谱》。由此生发，苏州作家群还将注意力投向历史政治，编撰了诸多表现朝廷政纲不稳与时局混乱动荡的传奇，诸如李玉《牛头山》、《万里圆》，朱佐朝《渔家乐》，丘园《党人碑》等，这些都可说是对社会时政的折射。

其次，苏州作家群的传奇创作及时捕捉了明清易代的历史巨变。在这一批作家的一生经历中，对每一个人来说都是刻骨铭心的事，就是改朝易代、江山换主。明末官逼民反引起李自成、张献忠的大规模起义，在天翻地覆的空前混乱中，人们经历了一系列极其惨烈的心灵与肉体磨难：崇祯帝自缢，清兵大举南下，大肆杀掠的"扬州三日"、"嘉定三屠"，以及随后而来的圈地、薙发行动……明朝三百年基业一旦崩溃，强悍而蛮横的"夷狄"外族赫然登上了统治者的宝座。这一切带给苏州作家群的是无法排遣的亡国之痛与历史沧桑之感。平定之后，他们痛定思痛，开始撰写历史剧作，借古喻今，排遣郁闷，从而将历史剧的创作推向了一个高潮。其中，依据明末史实而作的有《万民安》、《蜀鹃啼》、《两须眉》、《朝阳凤》等剧作，借历史故事以抒发现实情怀的有《千忠戮》、《血影石》、《牛头山》、《麒麟阁》、《人中龙》、《英雄概》、《党人碑》等传奇。这些作品的取材几乎包容了明代历史上所有的重大事件，构成了一幅幅浓抹重绘的历史画卷。其中寄寓着这批汉族文人强烈的民族情绪，流淌着他们深沉厚重的兴亡之感。

其三，苏州作家群深入地将笔触探向现实生活，他们的作品充分展现了社会矛盾，揭示了社会政局不稳的根本原因。明代中期以后，随着经济社会的发展，市民阶层的力量也不断增长，在遭到贪官污吏压迫时，他们开始显示自己的集体作用。万历二十九年（1601）以织工葛成为首的苏州市民集体反抗税监孙隆等人苛刻盘剥的事件，天启六年（1626）以颜佩韦等五人为首的苏州

市民以激切行为反对阉党暴政的抗争，这些政治运动在李玉《万民安》、《清忠谱》传奇里都有反映。另外一些苏州作家群成员，撷取历史上的有关故事来描绘现实。例如朱佐朝的《渔家乐》传奇，借东汉渔女邬飞霞混入奸相梁冀府中、刺死梁冀以报杀父之仇的故事，表现下层民众的反抗行为。叶稚斐的《琥珀匙》传奇，痛斥统治阶层的黑暗腐败，赞颂草莽中的绿林英雄，词锋犀利，因其中有句："庙堂中有衣冠禽兽，绿林内有救世菩提"，被官府捉捕下狱，几致丧命①。

除了上述表现鲜明时代主题的创作之外，苏州作家群还有着极其广泛的涉猎，众多的传统题材也被不同程度地涉及。苏州作家群挥开自己强劲的如椽大笔，扫荡了社会、历史和现实的众多领域和角落，其题材选择囊括了民族斗争问题、社会黑暗问题、道德沦丧问题、神仙道化问题、爱情婚姻问题种种，在对这些题材的具体描写中，融进了自己的时代思考。苏州作家群通过自己题材宽泛、涵盖面广远的传奇创作，改变了时代风气，将传奇从以前羸弱的才子佳人模式里拉了出来，使之真正成为反映社会现实的艺术，成为富有生命力的艺术。

三、人物形象画廊的扩展

与深刻再现社会矛盾、揭示真实生活内容的特点相关，苏州作家群的创作将许多下层人物作为注目对象，这些人物有雇工、小贩、渔民、江湖好汉等，如《翡翠园》中的衙役王馒头、《占花魁》中的卖油郎秦种、《渔家乐》中的渔女邬飞霞、《万民安》中的织工葛成、《琥珀匙》中的江洋大盗金髯翁等，他们在戏剧冲突的构成、戏剧情境的设置和戏剧情节的推进中，都占有不可替代的重要位置。这些通常在传奇里充当配角人物的小民，一定

① 参见［清］焦循《剧说》卷三引《茧瓮闲话》。

程度上开始取代以往正人君子的主角位置，堂而皇之地成为剧作里起关键作用的正面人物，他们的出现，扩展了传奇作品中人物形象的画廊。

《翡翠园》中的王馒头，是一位在以往传奇作品里经常被嘲讽取笑的衙役，但他却有一副善良正派、知恩图报的热心肠。他曾经遇到困难、几乎卖妻抵债，为教书先生舒德溥所救，他于是视舒先生为恩人。当舒家遭遇危难之时，他义无反顾，舍身救人，私自放走无端遭受迫害的舒家父子，当舒德溥再次入狱，他又假扮公人到监狱里提人，将其又一次救出。王馒头的仗义行侠行为，颇像《水浒传》里的宋江，此前在传奇作品里是少见的。在剧中王馒头由丑角应工，他面敷白粉，口说方言，其貌不扬，一举一动滑稽可笑，原本是一插科打诨的角色，但作者却赋予了他的形象以新意，使之成为一位做出惊人之举的英雄。王馒头形象的塑造，不仅显示了一种新的审美趣味，而且反映出“丑”这一角色在整个传奇行当中地位的提高。以“丑”作为正面人物的现象，在苏州作家群的创作中不乏其人，例如《渔家乐》中的相士万家春、《万寿冠》中的蒲漆匠、《艳云亭》中的盲卜者诸葛暗等，他们都是名不见经传的小人物，没有炙手可热的权势，没有气焰熏天的财富，但却具有普通人的善良、正直心地，因而都行为光明磊落、乐于助人解难，成为剧中所称颂的对象。这些形象是明代传奇创作中所缺乏的。

与丑角荣登大雅之堂的情形相类似，在苏州作家群的传奇创作中，贴的光彩也焕发出来，经常将正旦掩盖。贴在传统戏曲表演中，一般充任地位次于正旦的女角，多扮演小妾、丫环、小家碧玉一类角色，在剧中作为正旦的陪衬。但是，在苏州作家群笔下，她们却一个个光彩照人，成为做大事、举足轻重的人物形象，反衬出正旦角色的软弱无能。像《渔家乐》中的邬飞霞，《一捧雪》中的雪艳，《翡翠园》中的赵翠儿，《血影石》中的梅

氏，《九莲灯》中的邓菲烟，《称人心》中的洛兰藻，《锦衣归》中的十八姨，《御袍恩》中的盛淑容等，都是飒爽英姿、充满智慧和勇气的女性，她们或者武艺高强，或者识见过人，经常做出一些惊人壮举。这些由贴扮演的人物，社会类型众多，表演自由度大，在剧中的重要程度是旦角远所不及的。这类新型人物在苏州作家群作品中的异常兴盛，突破了传奇创作以生、旦为主角的传统格局，从而引起戏曲表演的行当分工出现进一步变化，如刺杀旦、武旦（刀马旦）、彩旦，都是此时开始从贴的行当中分离出去另立门户的。

四、弃雅趋俗的审美情味

苏州作家群的成员多为市井布衣之士，社会政治的黑暗使他们很难找到较好的出路，只得以笔谋生，而低下的社会政治和经济地位，使得他们与底层民众的生活比较接近，他们不仅能够观察到市民阶层的生活层面，体味到他们的思想感情，而且能够在作品中反映出他们的审美情味。因此，苏州作家群的创作意识、观察视角、审美情趣，都与市井民众有着更多的沟通，成为他们的代言人，而自觉不自觉地放弃了文人们一向自以为清高的分寸感。一些普通平凡的世俗生活片断，甚至一些历来被文人传奇作者们认为鄙俗不堪、不屑一顾的场景和情境，被苏州作家群所关注并摄入笔端。例如叶稚斐《四大庆》中的花绿扶，既穷且痴，但却有着一般人所没有的傻福气：大夫家里天生喑哑的娇小姐，见了他马上就会开口说话，并高高兴兴地嫁给他，而在没有任何预兆的情况下，他却在泰山五大夫松下挖出两大窨金银财宝，一变而为巨富。作品对于这种白日梦的津津乐道和艳羡不已，带有明显的市井小民的心理特征。朱㿥《文星现》中著名文士唐寅得遇人家丫鬟秋香，艳而爱之，立即觅舟随往，并投身到秋香的主人华学士家里，以身为奴，与秋香接近，最终娶得秋香而归。历

来传奇作品中清高、庄重的文人学士，到了朱皡这里却变成了轻佻、放纵而行为失检的浪荡子，不乏对之进行调侃的情调与趣味，体现出了市民型的审美意识和倾向。苏州作家群的作品中有着许多对于日常市井生活习俗的描写，像《艳云楼》中盲卜者诸葛暗的算卦课卜场面、《万寿观》中蒲漆匠的谈漆论漆、《吉庆图》中李珍之妾刘氏的轻佻任性、不习闺风，都明显表现出不同于以往文人作品而带有浓重市俗品位的审美格调。

第二节 朱皡和他的《十五贯》

一、生平和创作

在苏州作家群中，与李玉齐名的主将之一是朱皡。朱皡，字素臣，号笙庵，江苏吴县（今苏州市）人。约生于明天启年间，卒于清乾隆四十年（1701）以后。

朱皡与苏州作家群中另一著名人物朱佐朝大约是兄弟。清乾隆间黄文旸所撰《曲海总目提要·未央天》条注云："闻明季时，有兄弟二人，皆擅才思，其一作《未央天》，其一作《瑞霓罗》。"《未央天》是朱皡的作品，《瑞霓罗》为朱佐朝作。朱皡与同时代的作家多有交往。朱皡的剧本《秦楼月》卷前有李渔题词，卷端亦题署"吴门朱素臣编次，湖上李笠翁评阅"字样。李玉撰《清忠谱》传奇，而他在自已编写的《北词广正谱》中则于此剧之下写有"长洲朱素臣同阅"字样。朱皡还与朱佐朝等四人合著传奇《四奇观》，与过孟起、盛国琦二人合著传奇《定蟾宫》，与李书云合著《音韵须知》，与李书云等四人共同校订《西厢记演剧》。

朱皡不仅在戏曲创作方面是一个热心人，日常生活中也是一位爱抱打不平的忠勇侠义之士。《道光乍浦县志》卷三十六说他"为人方正，有勇力，遇不平即挥拳相助。一日至乍浦，见有老妇披发而哭于门者，邻里聚观莫敢声。问之旁人，则曰：'逆子

鞭挞其母，人因其强暴不能禁，亦不能助也。'朱闻之，怒形于色，立唤逆子出，捽其发而披其颊者数十。逆子俯首作闷痛欲绝状，其母乃为之跪而乞免，朱始释手，曰：'以尔母故，饶尔命。'见者无不快之。"

朱皠共创作传奇二十余种，现存十二种：《秦楼月》、《翡翠园》、《万年觞》、《朝阳凤》、《文星现》、《十五贯》、《聚宝盆》、《未央天》、《锦衣归》、《龙凤钱》、《四奇观》、《四大庆》（第三本）。在这些剧目中，成就最高、影响最大的是他的公案戏。

二、朱皠的传奇作品

朱皠传奇作品中的公案戏较多，有《十五贯》、《未央天》、《翡翠园》、《锦衣归》等，而以《十五贯》为代表作。《十五贯》又名《双熊梦》①，是在宋代话本《错斩崔宁》的情节基础上，添加了《况太守集》中所载况钟曾为熊友兰、友蕙兄弟昭雪冤狱之事，演义而成的判案故事。这部剧作和其他公案戏不同，它没有沿着以前公案戏的既定模式和框范，或以表现小人物任人拨弄的悲剧命运为重心，或以揭露执政者的贪婪腐败、草菅人命为目的。它选择了一个新的切入视角，通过三位官吏对待同一冤案的不同态度和方法，说明注重调查研究、实事求是的工作作风是多么重要。

山阴知县过于执遇一民事案，葫芦提判定熊友蕙为私通杀人。熊友蕙的哥哥熊友兰身携十五贯钱赶去救助弟弟，途中遇一青年女子同路，又惹上游葫芦被害和十五贯钱失窃一案，也被刚刚升转为常州府理刑的过于执判为死罪。苏州巡抚周忱葫芦提审定此两案，命苏州知府况钟监斩。况钟做了一个双熊梦，后来果然见到两犯皆姓熊，知道有冤案，奏请缓斩，然后去淮安、无锡等地细

① 《古本戏曲丛刊》第3辑影印清顺治七年（1650年）抄本《十五贯》。

加勘查，并装扮成卜者打探真情，终于找到了十五贯的下落和杀人真凶。拂去弥漫于剧作情节之间的祸福由命、报应在天的神秘色彩，人们可以看到，秉承着“民为贵，社稷次之，君为轻”的观念，对民众负责、不计私利、不辞辛劳而又实事求是的况钟，是昭雪冤案的青天大老爷，而主观自负、轻信妄断的过于执和尸位素餐、草菅人命的周忱，则是陷民众于水火之中的罪魁祸首。



图 40　清顺治文喜堂刊本《秦月楼传奇》插图

况钟形象的塑造，寄托着朱皠对于清官和清明政治的渴望。而以况钟为代表的系列清官戏，是朱皠长期创作生涯中一个情有独钟的主题。《朝阳凤》中的海瑞，以治国安民为己任，为官清廉正直，刚正不阿，不畏强暴，与擅权用事的张居正进行了不屈不挠的斗争，终于使奸臣被逐。《秦楼月》中的袁皓，明知“仕路崎岖，世途逼窄”，得罪了权豪势要轻则丢掉乌纱帽，重则性命难保，还是坚持“实心任事，恩威不骋乎意中；矢志救民，生死一置之度外”①。《翡翠园》中的胡世宁，面对宁王府专横跋扈的家人恶犬般的要挟，正气凛然：“一任你藐公堂，一任你逞强梁，欲把豺狼诛攘，先把你爪牙摧丧，须知是董宣项强。”② 作为对儒家的民本思想深入理解的下层读书人，朱皠在现实生活中

① 《古本戏曲丛刊》第 3 辑影印清康熙年间文喜堂刊本《秦楼月》。
② 《古本戏曲丛刊》第 3 辑影印清抄本《翡翠园》。

碰到大量的不平现象，或无以自解，或爱莫能助，因而他到创作中去呼唤清官，希望他们能够支撑起封建社会晚期风雨飘摇的体制大厦，寄托了他的政治理想。朱皠创作的系列公案剧和清官形象，不仅在当时产生了广泛的影响，而且为后来的戏曲创作提供了有益借鉴。

朱皠在公案戏中还塑造了众多的底层人物：仆人、衙役、穷秀才、小商贩等。与那些冷漠无情的昏庸官吏相反，这些人物大多是以善良、热情、见义勇为的正面精神形象走进朱皠戏剧世界的。《未央天》中，书生米新图被人陷害问成死罪，仆人马义夫妇忠心报主，冒着牺牲自己和女儿性命的危险，为之击鼓鸣冤。《十五贯》中，商人陶复朱得知熊友蕙的遭遇，倡议人们捐助素不相识的熊友兰去救弟，其他商人不愿协助，他即独自出资十五贯。《锦衣归》中，穷秀才程衍波不忍好友的蒙冤被屈，不惜以己身代死；而那些绿林女子：十八姨和她手下的女兵们，非但不是一帮面貌可憎的强盗，还是秉性善良、心怀忠义、诛强伐暴、武艺高强的巾帼英雄。尽管这些人物的禀性中或多或少地掺有作者的伦理理想，但并不妨碍他们的形象具有真实性，值得作者将同情和赞美给予他们。

除了公案戏之外，朱皠还有许多其他剧作，这些作品也都接触到了十分广阔的社会生活面，探察到了较深的社会心理，但影响不如他的公案戏。

三、艺术成就

朱皠也是一位以戏曲创作为毕生事业的职业传奇作家。他的剧作在艺术技巧方面有着诸多建树，最突出的一点是，与明代传奇创作重案头、轻场上的特点不同，他的剧本具有很强的剧场性，故事新奇而生动，情节往往充满着出人意料的波澜，结构布局十分严谨，悬念、伏笔照应得严丝合缝，人物性格鲜明生动，

呼之欲出，语言明快简洁，有着浓郁的生活气息。

朱皞在创作中十分重视对戏剧性的提炼。《十五贯》的线索比较复杂，两起冤案的起因、过程以及结局，盘根错节地搅在一起，头绪纷繁，枝蔓庞杂，容易让观众的思绪被情节线索所缠绕，因理不清头绪而生烦躁疲倦。作者随时利用一些既符合情理、又恰到好处的细节编织，把两股线索略作缝合，就将人们的兴奋点巧妙地提拎而起。例如剧中两桩冤案的缘由，都因十五贯钱而起，后者又直接由前者导致。于发案原因，则是两只老鼠：一为自然之鼠，一为歹人娄阿鼠，人鼠更坏于动物之鼠。两兄弟被分别问成冤案，制造者皆为昏官过于执，过于执错判了一个还升了官，接着错判另一个，以错就错，错上加错。后来熊氏两兄弟双双被平反，双双中试，房师却又都是过于执，为过于执纠正错误做了安排。这种种离奇、巧合的情节设置，尽管时露匠心与人工斧凿痕迹，却使情节变得生动而集中，颇具吸引力。

人物形象的个性鲜明，也是朱皞剧作的特点之一。《十五贯》中的况钟、过于执和周忱，三个官吏，各自有着完全不同的性格特点。况钟充满正义感和责任心，为民请命，敢于负责，敢于行动，又胆大心细，善于行动。他奉命监斩，只是履行公事，案件早被上司断毕。但当他听到冤诉，立即感到责任重大、人命关天，不肯葫芦提行事、做冤案制造者的帮凶，因此冒着冲撞与得罪上司的干系，立即半夜赶到都院，求见巡府。夜巡官不肯通报，他勇于行事，击响堂鼓求见。见到周忱之后，他仗义执言，据理力争，不惜以官印为质，要求立案复审。至此，况钟一直表现了一位忠于职守、秉公办事、刚直不阿、清正廉明的正派官吏形象。此后，为审清案件，他又不辞劳苦，亲往淮安踏勘，并扮做测字先生，深入民间底层，多方访查，最终将真凶缉拿归案。这时，他又表现了聪敏机智、有略有谋、重视调查研究、实事求是的个性特征。通过这一系列行动的展现，一位严于执法、善于

执法的清官形象就鲜明生动地立在了舞台上。与况钟相对照，过于执显得主观任性、一意孤行，他虽则从内心里“决意要做清官，凡有词讼，一概秉公审理”，然而在具体处理案件时，却根本不听任何申诉，只凭自己的主观判断，即得出似是而非的结论。例如他仅仅根据女犯人貌美，就推断她必定会通奸杀夫。这种自以为是、固执不化的思想方式，与他一味想做清官的主观追求也有着内在的扭曲联系。周忱则是一个丝毫不考虑平民死活、也没有任何是非观念，完全以自己的官位为依托的官场中人。他一再阻挠、刁难况钟的正义行为，并一再庇护、保荐过于执步步高升，关注的仅仅是下级对自己是否令行禁止、俯首贴耳，完全不顾对方的行为正义与否。三个官吏个性形象的生动对照和互衬，以及由此引发的各种矛盾和斗争，就使得这一台戏有了丰富的戏剧性和极强的可看性，这是朱皠公案戏成功的秘诀。除了《十五贯》之外，朱皠笔下的众多其他剧作人物，也都能够呼之欲出，像《翡翠园》中机警风趣的王馒头、专横跋扈的麻逢之，《未央天》中忠厚质朴的马义和书生气十足的米新图等。

第三节　朱佐朝、丘园的传奇创作

朱佐朝和丘园的传奇创作都以想象力丰富著称。他们剧作的情节设置，充满着传奇性和幻想性，大量运用误会、巧合、夸张、虚构的手法。剧情的发展变幻莫测，摇曳多姿，到处是牵人心魄的悬念和引人入胜的幻象，给观众以新颖而奇特的审美刺激。他们在明末吴炳、阮大铖等人稔熟的传奇结构手法上继续向前推进，与之不同的是，他们编撰传奇的目的不是为给文人墨客品藻，而是为了对市井民众进行商业演出，因而作品中透示出更多的世俗趣味与情调。他们不是在敷叙令文人士子感兴趣的一个历史事件、一段文化姻缘，而是在讲说让市井芸芸众生欣羡渴慕

的一场奇遇、一次艳情，一个引人入胜的民间传说故事。他们的作品情节发展娓娓曲折，戏剧性很强，有着较强的观赏性，当然，也染有市井猎奇渔色、津津乐道人生白日梦的浓重恶俗，并打有阴阳果报的印痕。他们的作品代表了苏州作家群创作倾向的一个重要方面，对于后世地方戏的结构艺术有着很大的影响，因而成为我们特别关注的对象。

一、朱佐朝

朱佐朝字良卿，由于史料奇缺，他的生平事迹几乎无从查找。他留给后人的，只有三十余种精美绝伦的剧目，今存二十种，它们是：《九莲灯》、《五代荣》、《石麟现》、《吉庆图》、《血影石》、《牡丹图》、《轩辕镜》、《乾坤啸》、《御雪豹》、《万寿冠》、《渔家乐》、《夺秋魁》、《寿荣华》、《莲花筏》、《锦云裘》、《双和合》、《璎珞会》、《艳云亭》、《四奇观》（与朱皠等合作）、《四大庆》（与丘园等合作）。从这众多的剧目也可以看出，朱佐朝是以商业性传奇创作作为立身之本的。

朱佐朝传奇作品的特色在于其丰富的民间传奇性，在于其情节设置的奇妙神异。他的代表作是《渔家乐》，写东汉年间的一场宫廷斗争。郑国公梁冀扰乱朝纲，乱行废立，肆意诛戮王子王孙，最终为清河王刘蒜征讨翦除。朱佐朝不按史实处理，把兴趣点放在个人命运的天意安排上，增强情节发展的奇幻性。他先写清河王刘蒜和渤海王刘缵兄弟二人受太后之召回宫，路上遇到相士万家春，被万看出二人皆有“九五之尊”，口呼“万岁”而朝拜，并且预言：弟弟刘缵即位在前，哥哥刘蒜即位在后。万氏还预知刘蒜的未来经历，嘱他牢记“渔家乐”三字。接着写天宫传香侍女临凡托生为渔女邬飞霞，而九天玄女娘娘变做老妪卖针，赠与飞霞一根神针，嘱她随身携带勿失，以便将来成就大事。这样两段情节设置，变做悬念紧扣观众之心，为以后的情节推进和

发展埋下伏笔。后来刘蒜逃难为渔女邬飞霞所救，二人产生爱情，果应“渔家乐”之说。邬飞霞应召入宫，用神针刺死梁冀，最终助刘蒜登基，也应成就大事之说。虽然朱佐朝在这里所运用的手法不脱明清小说与传奇俗套，宣扬的是人各有命、万事前定的宿命论思想，带有浓重的封建迷信色彩，但却为设置动人的戏剧情境预设了前提，从而满足了市井小民猎异好奇的窥秘心理，使剧作获得了很大的戏剧性和吸引力。



图 41　清代天津杨柳青年画《渔家乐》

朱佐朝的传奇创作喜欢写人的奇逢异遇、仙机诡异之事，用以刺激市民观众的兴趣。《渔家乐》之外，如《璎珞会》写书生韦珏被仇人加害，欲寻短见，触璎珞树自尽，却为璎珞宫仙子所救，仙子又将他触折的树枝变为金锏，助其建功立业。韦珏最终功成名就，报仇雪恨。如《双和合》以神灯引路作为情节枢纽，将书生凤容、容凤与年轻女子唐合儿、盖和儿牵引到一起，最终四人各得佳偶、婚姻珠联璧合。如《石麟镜》写无昧真人偶然炼成一面能照人间姻缘的古镜，遂让镜中与萧谦有婚姻之份的巡抚之女秦玉娥拾得一面古镜，背面有“萧郎镜”三字，衍生出许多

波澜曲折，最终使之喜结良缘。上述都是仙机指引人物命运的例子，又有靠神力扭转故事结局的做法。如《乾坤啸》写宋朝澶州统制延庆因与韦妃有隙，被其设计陷害，全家锒铛入狱，幸遇包公断案，作法摄取韦妃魂魄，勘问实情，终使冤情大白。如《雪影石》写明初燕王靖难，忠于建文帝的黄观夫妇投江尽节，后忠魂不散，借通济桥下一块石头上的大士佛像现形。众多的例子都说明，朱佐朝笔下的故事充满了幻想色彩，烙刻着富于民间情味的神话传说印记，以俗为本，与以前文人传奇的情趣、风格发生了很大的变异，是传奇从文人书斋走向市民艺术和民间艺术的开端，拉开了后来地方戏创作的序幕。

由于朱佐朝注重传奇的观赏效果，情节发展迅速、动作性强成为他的剧作的突出特点。他的戏里很少有文人传奇里充斥的大段抒情场面，每一场戏几乎都有充满动感的偶然事件发生，从而使整个剧情进展构成源源不断、此起彼伏的动作流程。作者最为脍炙人口的剧作之一《艳云亭》，能够在舞台上长期引人入胜、历久不衰，很大程度上应归功于剧作家营构戏剧动作的技巧。洪绘为谐姻来到萧府，因醉酒而错失良机，未得到岳丈大人的首肯，却因和诗赢得小姐的青睐；洪远为追寻兄弟下落前往汴京，却被双凤镇女杰上官小姐拦截招赘成亲；萧惜芬小姐为没能与意中人订立婀盟而怅然若失，突被与其父有隙的权臣暗算，强逼入宫；洪绘为报佳人怜念之恩，闯入艳云亭冒死拦驾，解救了众宫女，却得罪了暗地里策划此事的权臣；杀手毕泓受权臣之托追杀洪绘，却因不慎撞倒盲卜者诸葛暗，被其死死拽住胡搅蛮缠而贻误时机；洪绘最终被毕泓追及于破庙，血案即将发生，却因诸葛暗的一番课卦而化险为夷、化敌为友；皇帝欣赏洪绘拦驾论臣的胆量，张榜招贤，不想却被人冒名顶替……读朱佐朝的剧本，每每有目不暇接之感，山重水复，回环曲折，一波未平，一波又起，旁枝侧出，事件叠起，动感强烈，引人入胜。清高奕《新传

奇品》说他的作品“八音钬鸣，时见节奏”，亦与上述感觉接近。

二、丘园

丘园字屿雪，号坞邱山人，常熟人。多才多艺，吟诗度曲外，绘画自成一家，其山水画以泼墨浓重著称，取得了相当高的成就。传奇风格与朱佐朝相近，擅长讲故事，大量运用误会和巧合的手法，情节性极强，带有浓郁的市井猎奇色彩，与后世地方戏已经十分接近。著有传奇九种，今存《党人碑》、《御袍恩》、《幻缘箱》。

《幻缘箱》由一系列的巧合构成。方生与茶肆女子月娥定情后，又对大家闺秀婉容心生爱慕，潜入其卧房，被丫环藏入空箱之内。月娥的后父和舅舅来偷东西，将箱子偷走，藏于月娥房中。月娥发现箱子，打开后见方生，大惊，二人遂一同逃走。月娥舅舅以为其姐夫独吞了财物，将其打死，尸体藏入箱中，弃置路旁而潜逃。官府发现箱子为婉容物，以奸杀案拘之。月娥偶与舅舅相遇，被其夺回，卖与人为婢，恰被押解赴京的婉容买去，待她亲如姐妹。方生投军，献计立功，受到皇帝褒奖，赐婚婉容月娥，一夫二妻团圆。巧合一个套着一个，缺少了任何一个巧合，故事情节就失去了继续推进的动力。虽然令人觉得奇情迭出，但也不免有人造恶套之嫌。

《御袍恩》就更是如此，完全变成了情节戏，事件多如牛毛，人物走马灯似的转来转去，成为情节的奴隶。开头的帽儿是西延镇高琼遭奸臣诬陷，被迫挂冠出逃。其妻途中生子后投井自尽，高琼用御赐黄袍包裹婴儿，并写血书一封，交托其友卫腾蛟收养。后面的正戏又朝别处发岔：奸臣之子闻知少女盛淑容美丽，便使哑奴假扮老虎去驮，不料却劫来了盛母。淑容外出寻母，被一贵夫人收留。奸臣子二次派人来劫淑容，被淑容的未婚夫曹孝威杀死，曹赶往奸臣家欲斩草除根，其结义兄弟卫腾蛟已先将奸

臣子杀死，曹孝威被当做刺客问成死罪。卫腾蛟闻曹将被处死，主动投案，刑官感其忠义，让奸臣家哑奴替死。淑容被夫人带往安阳，恰遇上母亲。曹孝威逃至延安，与在此出家的高琼和被流放的卫腾蛟相遇。剧终时，被赦的卫腾蛟与高、曹二人在高夫人自尽处巧遇十多年前御袍裹身的高琼之子。众多误会和巧合的堆砌，赋予了剧作以曲折离奇的情节，偶然机遇随时左右着人物命运，也吸引着观众的兴致。但是，剧作透示出任意编造的明显痕迹，缺乏深刻的思想与醇厚的情感，停留于较低的审美层面上。特别是，前面的帽儿和后面的正戏形成两截，二者缺乏必然的联系和伏笔需要，作者只是人为地去增添故事的曲折离奇。看这样的戏让人目不暇接、眼花缭乱，只觉得故事层出不穷，略无中止，充分满足了观众对于戏剧传奇性的渴求，却忽略了对于情感与审美的深层次追求。这种笔法将传奇手法进一步导向通俗演义，或者反过来说，市井流行的通俗演义小说和说书笔法越来越深地影响了传奇创作，使之向演义笔法靠拢。这种趋势的进一步发展，就是剧本创作文人阶段的终结和艺人演义阶段的到来。

第四节　激切的叶时章

在苏州作家群里，叶时章的传奇创作及其遭遇值得一提。叶时章字稚斐，号牧拙，出身于名门望族，祖父为明万历年间著名的“吴中三谏”之一，但其父却终生未有功名，家境逐渐衰落。叶时章年轻时颇有大志，习举子业，伸纸落笔，奇警过人，自谓取青紫如拾芥。明清易代之后，他绝了功名之念，诗文之暇，寄情于声歌词曲。叶时章有传奇十部：《人中人》、《八翼飞》、《三击节》、《女开科》、《英雄概》、《琥珀匙》、《开口笑》、《逊国疑》、《归去来》、《渔家哭》。此外，他和毕魏、朱㿥一道，参与了李玉主笔的名剧《清忠谱》的创作，又与朱㿥、丘园、盛际时三人合

作了"称贺新词"《四大庆》，其中第一本由他执笔。他还曾写《后西厢》，但中途生病，八折以后由朱云从补成。另外，他还和李玉等人一起，参与了沈自晋《南词新谱》的修订。[①] 叶时章的大部分传奇作品都已经遗失在历史的烟云之中，今天我们所能看到的只有《英雄概》、《琥珀匙》和《四大庆》第一本。

叶时章有着嫉恶如仇的性格，对现实的关心程度较其他苏州作家群成员更加激切和强烈，他曾因传奇内容切中时弊而触怒权贵，被投入监狱。清人焦循《剧说》卷三引《茧瓮闲话》记载："《琥珀匙》，吴门叶稚斐作，变名陶佛奴，即传奇中翠翘故事。中有句云：'庙堂中有衣冠禽兽，绿林内有救世菩提。'为有司所恚，下狱几死。"这部传奇表现的原是常见的才子佳人私订终身，最终一夫二妻喜获团圆的故事。但在情节发展过程中，作者却巧妙地推出了一个侠义人物：绿林好汉金髯翁。他从不打家劫舍，却站在被冤屈迫害的人们一边，与官府恶势力展开尖锐的斗争。女主角桃佛奴的父亲因卖货给金髯翁，被官府捕捉下狱，佛奴为救父而误入娼门，最后，男主人公在金髯翁的帮助下救出佛奴。矛盾冲突因金髯翁而起，也因金髯翁而结，他成为这部剧作中的关键人物。但是，金髯翁这个舞台形象的重要性，并不在于他是剧作情节的重要组成部分，而更多地在于他的绿林身份，在于剧作家将他与朝廷命官对立起来而大加褒扬。他在剧中所做的豪侠仗义、杀富济贫、成人之美的善举，与权豪势要们贪赃枉法、巧取豪夺形成了鲜明的对照。尽管今存剧本中并没有出现《茧瓮闲话》里记载的那两句台词，大约是剧本在刊刻时为避祸而删落了，但仍有作者借金髯翁之口对宋代农民造反者杨么所给予的正面肯定，充分体现出叶时章的社会政治观。

① 参见各本《南词新谱》卷首署名、题词以及［清］焦循《剧说》卷三引《酒边瓒语》等。

在叶时章的另一部传奇作品《英雄概》中，也流露出类似的思想倾向，公开为唐朝起义好汉黄巢鸣不平，为之树碑立传。剧中把黄巢说成是堪当国家柱石的文武全才，只因皇帝以貌取人，罢黜了其依靠才华获得的状元身份，又派人追杀迫害，才逼得黄巢揭竿而起，聚众造反。在这里，叶时章所持的官逼民反的政治寓意十分鲜明。

叶时章之所以能够在传奇创作中一再流露非正统的反官府倾向，是由于他看到了当时混乱的社会秩序给人民带来的危害和痛苦，看到官府与地方恶势力串通一气、鱼肉乡里的恶行，他虽然无力直接对之采取抵抗行动，但却将自己的一腔义愤借助于传奇创作发泄出来。剧史料记载，叶时章遭受《琥珀匙》之祸，就是由于在另外一部传奇《渔家哭》里直接指斥了地方恶势力所致。清康熙时叶时章的同里人孙岳颁为之所撰《牧拙生传》说："翁尝避兵安溪，见乡民捕鱼为业者俱受制于势豪，愁苦万状，因感作《渔家哭》一帙。此亦不忍人之心随处触发，而不知祸从此起矣。城中势要，以其不利于己也，而迁怒于翁，摘传奇中数语诬为诽谤，讼于官，系狱。"[①]《渔家哭》一剧已佚，我们今天已经看不到其具体面貌，但仅从剧名也可以知道，这是一部表现渔民疾苦生活的剧作，流露出作者关注民生的热切眼光和拳拳之心。从叶时章的一贯作风看，他在剧中大约又直刺了当地权豪势要的胡作非为，因而引起他们的愤怒，招致陷害。当地权要人物当然还有足够的聪明，他们不从讽刺自己的剧本《渔家哭》里直接挑选罪状上诉，那样毕竟也让自己出乖露丑，他们从叶时章的另一部剧作开刀，专门毒构政治陷阱，所谓政治陷害，此着果然一用就灵，叶时章被捕而锒铛入狱。

① 载康熙五十一年（1712年）刻本《吴中叶氏族谱》，参见周巩平《叶稚斐传记史料的新发现》，《戏曲研究》第15辑，1985年。

对国家前途的清醒和绝望，对贪官污吏的切齿痛恨，对无辜百姓的爱莫能助，使叶时章寄希望于绿林草莽，呼唤民间英雄解救民众于水火。而这种希望的热忱，使叶时章的传奇染上了激切的色彩，随处透示出垒落不平之气，这使他的创作显现出个性的亮色。清人高奕《新传奇品》说他的传奇风格是“渔阳三弄，意气纵横”，可谓有见。自然，叶时章最终得到的只能是失望。据《牧拙生传》记载，叶时章“晚年奉佛，研究佛典，尝通儒学以注《心经》，抉奥剖微，印合宗旨”。用礼佛颂经来消磨时光、打发岁月的人，其心境一定是平和的，叶时章最终销蚀了他的阳刚之气。我们现在看到的他的《四大庆》传奇第一部，大概就写于这一人生阶段，因为它的思想倾向已经与前述作品截然相反。传奇中的主人公花绿扶因前世忍辱负重，甘受欺诳，成为上界福星，并因此而在此世得到好报。尽管他赤贫如洗，尽管他天性痴呆，但颜如玉和黄金屋却都不期而至。不需要努力，不需要付出，一切都发生得轻而易举、前生命定般自然。在这部作品中，我们已领略不到叶时章早年那种垒落不平之气，也无从找寻他那激昂纵横的生命之光的闪烁。他的传奇创作，就这样在无数传统文人所走过的传统归宿中划上了句号。

第三章　切入社会的剧作家——李玉

李玉生不逢时又生逢其时。作为生活在明清鼎革之际的剧作家，李玉经历了其他朝代的人所不曾经历的末世衰象、战乱频仍、新主登基等历史动荡过程。社会的变革，以其强悍无比、不容选择的力量，冲击着每一个人的物质生活和精神生活，并逼迫着每一个人对其做出道德、历史或艺术的回答。李玉的一生，未尝享受安逸而饱历战火艰辛，他失去了很多，但得到了更多。这种生活经历使他得以用自己的如椽巨笔，忠实地记录下历史舞台上的种种世态人生，并依照传统的价值观念对之进行认真的思考和评判。

李玉字玄玉，号苏门啸侣、一笠庵主人，江苏吴县人。李玉的好友吴伟业在为李玉《北词广正谱》所作序中，曾提及李玉的一些生平事迹，他说："李子玄玉，好奇学古士也。其才足以上下千载，其学足以囊括艺林，而连厄于有司，晚几得之，仍中副车。甲申（1644年）以后，绝意仕进。以十郎之才调，效耆卿之填词。所著传奇数十种，即当场之歌呼笑骂，以寓显微阐幽之旨。"从中可知，李玉曾为明末饱学士子，但科举之途不畅，遂致力于传奇创作，从中寻找自己的泄愤渠道和精神寄托。清人焦循《剧说》卷四也记载了一些有关李玉的生平和创作，说他"系申相国家人，为孙公子所抑，不得应科试，因著传奇以抒其愤，

而'一'、'人'、'永'、'占'尤盛传于时。其《一捧雪》极为奴婢吐气，而开首即云：'裘马豪华，耻争呼贵家子。'意固有在也。"这一说法解释了李玉为何以传奇创作为生命、为何在他的传奇中透示出强烈的平民意识。

作为明末相国申时行的家人，李玉的生活很可能会受到两方面的影响。一方面，他可以接受当时最上乘的昆曲艺术的熏陶。明末郑桐庵《周铁墩传》记载："吴中故相申文定公家，所习梨园为江南称首。"[①] 申氏昆曲家班演技水准之高，在当时是尽人皆知的。吴绮曾赠给李玉一首词，其中有"家传自擅清平调"[②]这样的句子，说明了李玉所受到的戏曲教育来自"家传"，这里的"家传"大约是伪饰之词，实指申时行家。另外，丞相家人的身份也使李玉可以对上层文化生活耳濡目染，受到熏陶。但另一方面，中国传统社会森严的等级观念又使李玉摆脱自己低贱出身的努力进行得非常艰难。生活在屈辱的环境中，李玉强烈地感受到了人世间的地位差异，摆脱下层社会身份的强烈愿望，促使他读书求知非常刻苦，我们从李玉传奇创作里所显露出来的丰富知识，以及他虽然参加科举屡遭挫折、但最终还是考中副榜举人这一事实可以看出。焦循《剧说》中提到的"孙公子"不知为何许人，或疑即"申公子"，他竟然能长期阻拦李玉参加科举考试，无非因为李玉出身低贱。所以，孙公子代表的绝不是他个人或少数人，他代表的是一种普遍的社会等级观念。当然，这种观念使李玉感到压抑、羞辱、愤怒，激励他寻求摆脱，他由是形成强烈的文人自觉意识，这有助于他传奇创作上的成功。于是，李玉开始在传奇创作中大展才华。他的创作数量众多，影响广远，名噪一时，使之成为苏州作家群中奇峰独起的代表性人物。

① ［清］褚人获：《坚瓠集》癸集卷一。

② ［清］吴绮：［满江红］《次楚畹韵赠元玉》，《林蕙堂全集》卷二十五。

今知李玉传奇四十二种：《一品爵》、《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》、《七国记》、《千忠戮》、《太平钱》、《五高风》、《牛头山》、《两须眉》、《昊天塔》、《眉山秀》、《风云会》、《埋轮亭》、《清忠谱》、《连城璧》、《意中人》、《万民安》、《万里圆》、《麒麟阁》、《洛阳桥》、《三生果》、《上苑春》、《千里舟》、《五封侯》、《武当山》、《长生像》、《虎邱山》、《洪都赋》、《洛神庙》、《珊瑚屏》、《秦楼月》、《清平调》、《挂玉带》、《凤云翘》、《铜雀台》、《燕双飞》、《禅真会》、《双龙珮》、《罗天醮》、《麒麟种》。其中前二十一种有存本，《洛阳桥》有散出存世，其余皆佚。李玉又编有《北词广正谱》一种，将北曲曲谱推向更精审的阶段。



图 42　明崇祯刊李玉《一笠庵新编人兽关传奇》插图

第一节　强烈的道德意识

明清之际是一个社会动荡极其剧烈的时期，面对历史与现实的巨大矛盾，长期维持着社会稳定的伦理平衡体系已经不能承受其压力，面临崩溃瓦解的危险，在这种情况下，似乎一切旧有的道德规范都失去了它原来的约束力量。处身于这一社会动荡之中，李玉目睹了传统道德观的迅速滑坡，看到了官无忠义、士无廉耻、卖身求进、害友求荣的大量社会恶行，他心中有着说不出的焦灼与忧虑。基于修补社会道德体系、敦化世风的渴求，李玉作品的焦点总是放在对人物立身行事的道德评判上。李玉的系列剧作，大都由两类截然相反人物的行为与品行组成，一类是恶龊

丑类，一类是敦朴良类，他们之间分野明确、对比鲜明。李玉总是在他的作品里狠命鞭笞那些社会败类的形象，而在其对立形象中寻找道德的寄托与精神的皈依，李玉的代表作“一、人、永、占”（即《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》）和《清忠谱》等皆是如此。可以说，李玉的剧作主要都是从敦化道德的角度来选取题材、结构故事、刻画人物的。值得注意的是，李玉将他热情的赞美，给了那些出身卑贱、处于社会底层的奴婢、仆隶们，对之进行尽情的讴歌，这是由李玉的出身所决定的，他认为真正的伦理楷模在民间而不在官场。当然，李玉对底层人物的歌颂，是以他们的安于自身社会地位、努力尽好等级社会所分配给他们的职责为前提的。李玉微贱的出身没有导致他对封建等级制度的怀疑，反转来，他还为了维护这个制度而摇旗呐喊，这也是一种时代的悲剧吧？

最能体现出李玉道德意识的传奇是《一捧雪》，其题材来源约有事实依据：明代万历年间，首辅严嵩与儿子严世蕃二人弄权专政、称霸朝野。严世蕃欲得名画《清明上河图》，收藏者以赝品进献，被严氏门客裱褙匠汤某揭穿，世蕃遂构之于大狱。① 李玉被这一事件激起强烈的道德义愤和创作激情，写出《一捧雪》这部名剧。他将名画改写为莫怀古家中的祖传玉杯，并围绕这一玉杯的归属，刻画了两组在道德水准上截然相反、对比鲜明的人物。一类遭到作者愤怒鞭笞的人物是严世蕃和裱褙匠汤勤，另一类得到作者极力赞扬和褒奖的人物是莫怀古的仆人莫诚、侍妾雪艳等人。作者运用集中渲染的笔法，将两类人物间的道德差距尽力拉大，使之变成水火不相容的两极，借以引发人们的世事慨叹，激起人们的道德忧患。裱褙匠汤勤被李玉处理成依附于莫怀古的匠人，为莫荐之于严世蕃，严授之以官。汤勤对于旧主人不

① 参见［明］徐学谟《世庙识余录》、沈德符《万历野获编》补遗卷二等。

恩报恩，反欲构之以罪，借以讨好严世蕃。莫家有世传玉杯一捧雪，汤勤密告于严，严向莫索杯，莫以赝品代，为汤所揭破，严遂下令擒莫处死。莫怀古之仆人莫诚大义凛然，以身代主赴死，让人将假头献严。汤勤又辨出假头，莫怀古侍妾雪艳利用汤垂涎于自己，答应如果汤能遮掩，则以身相嫁，待莫怀古蒙混过关以后，雪艳身怀利刃，于成亲之夜将汤勤刺死，自己亦自尽以报主。如果说从汤勤身上我们看到了人性邪恶的影子，那么莫诚、雪艳则是道义与仆妾之道的化身。李玉对于汤勤形象的讽刺与鞭笞是强有力的，对于莫怀古形象的刻画则苍白贫弱，他毫无自承灾难的勇气，只是凭借主人身份，就心安理得地承受仆妾们的献身，显得极端虚伪与自私。莫怀古形象的贫弱，就使莫诚和雪艳为他的牺牲成为愚忠行为，而李玉正是要倡导这种愚忠。这里，我们看到了李玉为敦化世风、整敕封建秩序所做出的努力和他的拳拳之心。在明清之际动荡不已的社会环境中，淳朴不再，古风尽失，多少渣滓乘流泛起、浑水摸鱼，为谋求一己的发达而不择手段、坑害他人，所缺乏的就是这种被封建正统思想所极力褒扬的朋友信义、仆隶忠诚。

和《一捧雪》一样，道德评判的尺度在李玉众多的作品中一以贯之，他的人物无不围绕这一准绳而量裁，符合这一标准的就得到好的结果，违背这一标准的一定没有好下场。《人兽关》里恩将仇报的桂薪一家人最后变狗，善良仁义的施济则最终得到好报；《永团圆》里嫌贫爱富的江纳最后人财两空，被逼退婚的穷书生蔡文英则状元及第、一夫二妻大团圆；《占花魁》通过特殊的情节描写来宣扬待人诚恳忠厚的世道水准：不以玩弄之心而以钟情真意嫖妓的卖油郎秦种，竟然能最终赢得名妓莘瑶琴的芳心；《清忠谱》更是议及了朝政伦理，极力褒赞明末忠臣周顺昌以及颜佩韦等五位市民义士为反对奸宦魏忠贤而壮烈捐躯的忠诚大义。李玉是用善与恶、义与奸等道德范畴来判断人生的，考查

他的全部剧作，无一不是以善与恶的冲突作为最基本的矛盾冲突，他的正面人物的情操，正因有了奸邪的映衬而益觉动人，他的反面人物的恶德，也因正气的被毁灭而显得更加狰狞。李玉极力强化其剧作的道德意识，将剧中人物推向判然有别的道德二极，其讽俗治世的用心良苦。

李玉的道德观念，是通过他笔下的人物形象体现出来的。而这些人物，基本上都是类型化的，按照正统道德伦理规范而行动的。李玉用一种集约式的艺术方法来塑造人物。他笔下的每一个人，都是某一类人特点的集中和体现。这些人中有代表“忠”的，如周顺昌；有代表“奸”的，如魏忠贤及其干儿义子们；有代表“善”的，如施济；有代表“恶”的，如桂薪；有代表“贞”的，如雪艳；有代表“义”的，如莫诚；等等。在生活中显现得极其复杂多样的美丑善恶之间的对比，通过作者的艺术选择被提纯简化了。这些人物的品行、生活准则甚至语言表达方式大多不是个性化的，而只体现了某种社会类型的特征，他们所更多显示的是共性，是这一类人所特有或应该有的品性，因而，他们大多是某种理念的化身，在一定程度上是被作为传统道德范畴的形象演绎而构思的。他们的存在意义，不在于形象的丰满与个性的独特，而在于成为作者道德理念的寄托与伦理态度的展现。因此，李玉通过他传奇故事中的人物系列为人们所提供的，主要是鲜明的伦理意象。

从李玉的传奇作品中，人们明确感受到的是他传达某种道德呼吁、树立某种道德典范的功利意图，一种极其强烈的目的性。其人物原型虽然多从历史传说中采撷，而创作冲动则主要来源于他对于世风浇薄的痛彻体验，二者的有机结合灌注成生动的形象网络，构成他作品所特有的感性世界和道德色彩。这些剧作的基本冲突，是高洁的道德情操和卑劣的私人欲望之间的冲突，是人欲横流的社会和洁身自爱的个体之间的冲突。无论是在政治生活

中、商业活动中，还是在日常的人际交往中，其表现形态也许各不一样，但观念的本质内涵却没有丝毫的变化。人们看到，对于剧作的事件与故事轮廓，李玉都用淡笔带过，或者作为背景处理，他以为具有恒久价值的，是莫诚、雪艳、施济、周顺昌等人伦理楷模式的人生态度，他们的形象启示着一种道德审美的理想，启示着一种关于人生准则的终极愿望。这种人生态度才是作者审美关照的对象，而与作者特有的审美心理同构。

作者道德态度的可訾议之处在于，在他以忠、善、贞、义为准绳的价值判断中，也包含着对奴隶道德的肯定和欣赏。虽然我们无法脱离时代地指责李玉剧作缺乏民主思想和平民意识，他对于社会下层人物的褒扬却是站在封建正统立场上的，当他用“主人”般的眼光打量他的人物，用鉴赏和赞许的态度描写着仆人的浑噩尽忠与女性的贞烈守节时，他就忽略了他们的个体生命价值。这实际上也是一种残酷，一种由人道主义思想出发所极易觉察到的残酷。莫诚、雪艳之死都被处理得如此崇高、轰轰烈烈，在一定程度上却掩盖了小人物自身命运的悲剧性。正是在这一点上，李玉掉离了明中后期一代觉醒知识者的认识水平——从稍微平等一些的角度来对待女性和下层人，成为对于晚明人文思潮的一种倒退。

第二节 史剧笔法

强烈的道德意识导致了李玉激切的社会意识和历史意识，他的创作始终保持着对于社会政治问题的关注，为了体现这一目的，李玉对于历史剧情有独钟，他的传奇很多都有确切的历史背景，通过特定的场景设置来痛写历史变故，大量描写朝纲紊乱、奸臣当道、贪权纳贿、陷害忠良的内容，发抒自己对历史和政治的激愤。在这方面，《清忠谱》是最好的代表。


一笠庵彙編清忠譜傳奇卷下
蘇門嘯侶李 玉元玉甫
同里 畢 魏萬後
葉時章雉斐全編
朱 □素臣
第十三折

图 43 清顺治刊李玉《一笠庵汇编清忠谱传奇》书影

《清忠谱》表现的是在李玉出生前不久发生的一个历史事件，对他来说是写作了一部现代史剧。宫廷宦官头目魏忠贤独揽朝政、一手遮天，演出了明代历史上最为黑暗荒诞的一幕。魏忠贤的个人发迹史是极其令人作呕的。他本是河北顺宁地区的无赖，自阉进宫，先是依附大宦官魏朝，暗中勾引魏朝的情妇客氏，通过魏朝交上宦官首领王安后，随即煽动王安贬斥魏朝，熹宗即位，其乳母客氏骤贵，魏忠贤又串通客氏逼死王安，自己当上权倾天下的司礼太监。从此，他一方面“日引帝为倡优声伎，狗马射猎”①，一方面则滥用皇帝的名义参政弄权、横行朝中。他大肆结党营私，广收干儿义子，不法窥利之徒于是纷至沓来、趋之若鹜，一时有“五虎”、“五彪”、“十狗”、“十孩儿”、“四十孙”之称②。这些人依靠魏忠贤力量窃取了朝廷的内外大权，大肆搜刮民脂民膏，中饱私囊，又竞先阿谀奉承，争相孝敬魏氏。据《明熹宗实录》、《明史》等资料记载，先有浙江巡抚潘汝桢首请给魏忠贤在杭州西湖建立生祠，得到批准后，魏忠贤的生祠一下子遍及全国。更具讽刺意味的是，甚至有个国子监生上疏，请求朝廷给予大字不识的魏忠贤以孔子之祀的尊崇地位。一时之间朝野上下乌烟瘴气、狐兔横行。魏忠贤生

① 《明史·阉党·魏忠贤传》。
② 《明史·阉党·魏忠贤传》。

祠的建筑耗费了大量的人力、物力和财力，“每一祠之费，多者数十万，少者数万，剥民财，侵公币，伐树木无算”[1]。很多地方的生祠屋顶用琉璃瓦，塑像用沉香木，全国耗银无数，拆毁民房、庙宇等数千间，北京东华门外的生祠甚至占用了皇帝的御道。各地生祠相继建成后，歌功颂德者便蜂拥而上，腼颜称颂魏忠贤功比尧舜、至圣至神，有个叫黄运泰的督饷尚书，在生祠前迎接魏忠贤塑像时，竟然五拜三稽首，高呼“九千岁”。与这些趋炎附势者相对照，一批又一批仗义执言、前赴后继的忠臣义士，冒死进谏，直斥魏氏罪恶，在行动上坚决抵制，付出了众多生命的代价。为了镇压正义，魏忠贤所使用手段之凶狠毒辣、打击面之宽，都是史无前例的。那些建祠不上表、或入祠不下拜者都被下狱论死，不附者被罢黜，忤逆者被诘责，忠谏者遭廷杖，弹劾者被拷死。“民间偶语，或触忠贤，辄被擒戮，甚至剥皮、封舌，所杀不可胜数，道路以目。”[2]于是就有周顺昌等朝臣的引颈就义，就有颜佩韦等市民的暴动反抗，演出了气壮山河的一幕。

魏忠贤的逆行引起当时包括李玉在内的正派文人的一致愤慨，魏氏很快失败，传奇作家立即竞相写作这一题材，一时涌现出众多剧本。清初吴伟业在为《清忠谱》所作序中说：“逆案既布，以公（周顺昌）事填词传奇者凡数家，李子玄玉所作《清忠谱》最晚出，独以文肃（文震孟）与公相映发，而事俱按实，其言亦雅驯，虽云填词，目之信史可也。”[3] 吴伟业极力称道了李玉《清忠谱》在“数家”中称首的重要成就和价值，这是独具慧眼的。其实又何止“数家”，张岱《陶庵梦忆》卷七“冰山记”条说当时“好事作传奇十数本”，在这十几种传奇中，《清忠谱》

① 《明史·阉党·阎明泰传》。

② 《明史·阉党·魏忠贤传》。

③ 吴伟业：《清忠谱序》，载清顺治刊本卷首。

于当时即产生了最大的影响，以后又流传广远，成为其中的代表作，这是李玉值得骄傲的。

《清忠谱》的创作，人物皆出实有，无论是周顺昌、文震孟、周起元、魏大忠、杨涟、左光斗等朝官里反对阉党的忠义良臣，还是崔呈秀、许显纯、毛一鹭、倪文焕、李实、陆万龄等阉逆党羽，都是可以证之史书的历史人物，即使是颜佩韦等五位市民代表，亦是姓名俱实。剧中事件，也几乎全都可以在史书中找到准确的注脚：震孟因上《勤政讲学疏》弹劾魏忠贤而被罢黜，周起元因触忤魏忠贤而被削籍，魏大忠因指斥权奸而遭诬被逮，周顺昌因与魏大忠联姻而获罪，魏党下令逮捕周顺昌时所引发的市民暴动事件，亦是曾经震动朝野的史实，而魏忠贤在全国各地普立生祠这一典型行动，更是明代历史上独一无二的特例。因此，目之为"信史"，毫不为过。

当然，传奇毕竟不是史传，为了更集中更突出地将这一事件搬上舞台，李玉对于原始素材进行了精心的加工剪裁。按照史实，毛一鹭和李实为魏忠贤建造生祠的时间在周顺昌被害之后，为了增加周顺昌形象的鲜明性，李玉虚构了他进入魏忠贤祠堂而"骂像"一折，突出了周顺昌反对阉党不畏强暴、主动进攻的斗争性格。史实中的陆万龄从未到苏州任职，他只是北京国子监的一个监生，但由于他肉麻地吹捧魏忠贤可比孔子而臭名昭著于士林，李玉便让他以苏州阉祠堂长的身份在剧中现身，以突显其无耻谄媚的丑态而鞭笞之。至于颜佩韦等市民代表的音容笑貌和个性，则取自民间流传说法而进行了有目的的加工。经过作者的精心处理，《清忠谱》在艺术感染力上产生了强烈的效果，显示了李玉调遣和驾驭史实以结构传奇的特殊能力。

作为史剧的《清忠谱》里，处处透示出李玉强烈的正义激情和道德义愤，这是他的剧作有着极大震撼力的原因之一。我们看剧首开篇的那首【满江红】词，就充满了作者的激情与感慨：

珰焰烧天，正亘古忠良灰劫。看几许骄骢嘶断，杜鹃啼血。一点忠魂天日惨，五人义气风雷掣。溯从前词曲少全篇，歌声咽。思往事，心欲裂；挑残史，神为越。写孤忠纸上，唾壶敲缺。一传词坛标赤帜，千秋大节歌白雪。更锄奸律吕作阳秋，锋如铁。[1]

无庸读剧，仅是这首词作，凛凛正气、飒飒风节已经傲骨兀立，我们犹如感到了岳飞、辛弃疾词作的气势与内蕴。作者鲜明的感情色彩还体现在人物形象的塑造上，在周顺昌、颜佩韦和魏忠贤等主要人物身上，集中凝聚着李玉的爱与恨。周顺昌那素心不染、宽政爱民、家贫官亦贫的高风亮节，颜佩韦那路见不平、拔刀相助的豪爽义气，都引起了作者深深的感情共鸣，而欺君虐民、残害忠良的魏忠贤，则是他怒目切齿的对象。在传奇创作中注入强烈的感情，是李玉的剧作获得极大感染力和传播度的重要原因。

《一捧雪》里同样有着犀利的道德批判与历史批判[2]。与王世贞《鸣凤记》主要从河套失地和导倭入侵等重大政策性失误来抨击严嵩父子罪行不同，李玉批判的矛锋指向其弄权贪滥。"婪贿"一折，作者从四个方面揭示了严世蕃的罪行：1. 卖官鬻爵——他以八千两银子的价格，出卖了一个两广部门的官衔，还说"让他些"，因为他原想从中谋得一万两。2. 打击异己——接过弹劾其父子罪恶的上疏，立即勃然大怒，污为"鸱枭魍魉，兴捏妖言诬谤君王"，下令"着锦衣卫扭械拿问好生打着回话"。3. 荒政渎职——户部急缺边饷，求之内府，他将奏本抛在一边，不

① 《古本戏曲丛刊》第3辑影印清顺治刊本《清忠谱》，下同不注。
② 《古本戏曲丛刊》第3辑影印明崇祯刊本《一捧雪》，下同不注。

予理睬，还说："这司农好没分晓。圣上焉肯发出币金么？休想！纵然搜刮尽脂膏，怎肯把大盈支放，速速另行设处。"4. 贪赃枉法——总兵戴伦失陷国土、依律该斩，给他送上一份厚礼：赤金元宝十个，五百两金子，猫儿眼、祖母绿等五色宝石二百粒，汉玉杯一只，折合一万八千五百两银子的其他礼物。这份价值数万两银子的礼单，就得到他的一纸改批："姑与原官，立功候调。"像这样详细、具体的罪行揭示，在李玉剧作中经常出现，读来处处透示出明末黑暗吏治的影子，它们是李玉针对现实有感而发的产物，是李玉借历史而影射现实的突破口。虽然这种漫画化的手法使生活简单化和平面化，但它抓住了类型人物的突出特征，便于戏曲舞台表现，丰富了白脸奸臣的舞台形象，推动了这一行当表演的发展，因而有着不可忽视的历史功绩。



图 44　明崇祯刊李玉《一笠庵新编一捧雪传奇》插图

即使是描写普通人物生活、内容不涉及朝政的剧本，李玉也惯于为之添加特定的背景，使历史氛围突显出来，从而增加剧本的史剧色彩。例如表现明代都市市民生活的剧本《占花魁》，对明末冯梦龙的话本小说《醒世恒言·卖油郎独占花魁》作了相应的修改，花魁女莘瑶琴由杂粮商人出身改为郎署之女，油店小厮出身的卖油郎秦种改为统制官后代，这种改动固然有作者的社会等级观念在起作用，但它却为李玉提供了连接特定历史的前提条件：故事背景被改为宋金交战时期，伴随着莘瑶琴由官家之女沦为妓女整个过程的，是金兵入侵、宋室陵夷、康王南渡、新天子继位等一系列历史事件的展开。李玉的意图再明显不过了，他是

要借史剧色彩来增添这一题材的现实感与针对性，扩大其社会意义。如果再联想到李玉写作此剧时的明末社会动荡，它的象征意义就更强了。又如《万里圆》一剧，本为敷演清初孝子黄向坚万里寻亲的故事，李玉没有遵循历代“孝子寻亲”戏的传统格局，将笔力集中在歌颂孝子寻亲的心苦志坚上，而是借一个普通社会家庭悲欢离合的命运，多方面地展现明末清初的社会大动乱：南明弘光王朝内部忠奸两派的激烈冲突，云、贵一带边地军阀的混战不休，苏州清廷官府稽查明朝远任未归官员的家室，川军流亡在滇黔道上作乱，广阔的社会幅面和真实的历史事件，在作者巧妙的场景设置中一一展现出来，孝子失亲反成了这种社会动荡的直接后果。李玉上述剧作的题材，可以说都与历史背景没有很直接的关系，在戏曲创作中通常都会处理作传说形式，而模糊掉具体的时代印象。李玉的做法相反，偏偏要突现其历史环境的真实感，这是与李玉的史剧意识明确以及他写作传奇以针砭现实的目的性相关的，也反映了当时传奇作家史剧意识普遍提高的趋势。

第三节 独特的艺术成就

一、境界的拓展

李玉的剧作在剧坛上一出现，立即受到他的时代的普遍欢迎，尤其为当时广大的底层民众所喜爱。他的作品给人的感觉是清新、质朴、别有境界，在晚明以来的传奇创作中自成一家、独出一格，与其他文人传奇的创作风格大不相同。具体说来，李玉的突破在于对传奇境界的开拓，其成功之处主要有三：一是将目光投向广泛的现实生活和历史生活，从中结撰故事、选择情节，从题材上突破了明末剧坛生旦传奇、才子佳人故事的局限，使传奇从卿卿我我的窄小天地里走出来，面向更广阔的人生。二是将许多社会下层人物作为在剧中起重要作用的正面角色搬上舞台，

他们的身份有奴婢、仆人、市民、江湖侠客等等。这些人物不仅以其各异的品性和情怀，在传奇创作中构成崭新的形象系列，而且以其粗犷、质朴、本色、雄强的个性风貌，掺和入书生才女们的纤弱与娇柔，从而使传奇改变了它惯常的儒雅敦情。三是大量选择运用从日常生活中提炼出来的活生生的个性化语言，而不是像以往的文人传奇那样满足于案头上的典故堆砌和掉书袋子，从而使作品显现出生动、自然的风貌。

李玉是从他生存其间、呼吸其间的社会直接而广泛汲取灵感与创作热情的。出于对现实生活的深切关注，他的描绘显得那么真实、那么丰富多彩。规模巨大的政治运动，市井小民间的濡沫与共，国祚倾移、沧海桑田般的历史巨变，天际、人间、幽冥之间的转换与契合……我们看到《清忠谱》中尖锐的社会矛盾和政治冲突：具有“自雪肝肠，坚冰骨骼”的周顺昌在“述珰”、“创祠”、“缔姻”、“骂像”、“忠梦”、“叱勘”、“囊首”诸折中勇斗奸贼的大忠大正，以颜佩韦等五人为代表的苏州百姓们“闹诏”、“毁祠”的英勇行为；我们看到《千忠戮》中令人触目惊心的社会惨像：“惨凄凄十族诛夷，血淋淋鱼鳞醢酱，杀尽了女女男男村落荒，云阳市血汤汤，乱纷纷万命遭殃，痛煞煞千忠身丧。”①一派战乱不已、血肉横飞的场景。到了《万里圆》中，忽而是处于激变中的东南局势，忽而是西南各路军阀的混战不休，忽而又是流亡于滇黔道上的散兵游勇，阔大的舞台场景与社会画面，令人激愤，令人动容。李玉的如椽巨笔，将生活的五彩斑斓全部卷入传奇，拓开了它题材日益陷入单一的窄小视野，使得早已定型为才子佳人悲欢离合模式的既有传奇作品显出了它们的单薄和苍白。这是一种粗犷开阔的文化选择和审美选择。正是这种独特的选择及其特殊的艺术表达，使李玉的剧作饱胀着现实感和具有相当的精神厚度。

① 《古本戏曲丛刊》第3辑影印旧抄本《千钟禄》（“千钟禄”为“千忠戮”异名）。

复杂的生活内容在李玉笔下结晶为一个个鲜活的人物形象，大踏步地跨入了传奇的门户。在李玉之前的传奇作家中，还没有哪一个能够创造出可以同他相媲美的如此众多社会角色。从李玉笔下走出的形象，有“一生落拓，半世粗豪。不读诗书，自守着孩提真性；略知礼义，偏厌那学究斯文。路见不平，即便拔刀相助”[①]，见义勇为、敢作敢当的苏州市民五义士；有忠厚善良、纯朴憨厚的卖油郎和锦心绣口、慧眼识人的风尘女；有忠直果敢、精细非常的义仆和美丽贞烈、侠义过人的侍妾；还有《麒麟阁》中个个粗豪的好汉：任侠好义的秦琼、淳朴豪爽的程咬金、沉着勇猛的单雄信、刚猛过人的尉迟敬德。当然，也有恩将仇报、奸诈贪婪的势利小人汤勤、桂薪等。这个似乎可以一直不停开列下去的人物系列，以其多彩的色调丰富着当时传奇创作的人物形象画廊。卑贱的、崇高的、勇武的、秀丽的、善良的、邪恶的，社会各类人等纷至沓来，他们的欢乐、他们的爱憎、他们的企盼、他们的毁灭，构成了一个个或令人销魂夺魄、或令人惨不忍睹的真实存在。人物生动的个体性、人物社会角色和心理特征的多样性，标志着李玉剧作突破了文人传奇模式化的囚笼，朝向丰富的舞台性和民间性回归。

最能显现上述各类人物性格与感情的戏剧因素是语言，那些生气勃勃、充满个性色彩的活生生的人物语言。“俺生平劲节清操，怎肯向貂珰屈膝低腰！一任那吠村庄趋承权要，俺只是守孤忠，心存廊庙。”[②] 这是忠臣周顺昌的宣言；“十年磨一剑，霜刃未曾试。今日把似君，谁有不平事？”[③] 这是义士颜佩韦的豪迈；“你看她这等熟睡了。酒醉的人一定怕冷，不免再将些衣服盖暖

① 《清忠谱》第十出“义愤”。

② 《清忠谱》第六出“骂像”。

③ 《清忠谱》第十出“义愤”。

了她……且把这壶热茶暖好了，恐她醒来要饮……我且坐在此处，不要去惊动她。”① 这是惜花人秦种的柔情；“我想有才的未必有貌，有貌的未必有才，有才有貌的未必多情解意。就是向日那卖油郎，他结想一年，空捱半夜，温存百种，怜惜千般，算来富贵之辈、文墨之中亦绝无此人的了。”② 这是风尘女的心语。还有更鲜亮的趣句，《永团圆》第四出的庆丰会上，嫌贫爱富的富贵丈人与他不待见的白衣女婿不期而遇，丈人不得不向同去的友人介绍，说：“这便是蔡家的此人。”③ 一副尴尬、虚荣、无奈、被迫的嘴脸跃然而出；《一捧雪》第十出，汤勤将莫怀古假杯之事告发给严世蕃之后的自白：“好一场大事，被我把舌尖儿轻轻几句脱卸去了。如今一搜搜将出来，区区不惟无罪而且有功，这督府的官儿又好超升了。老莫老莫，我那里顾得你死活哩。真个是身上有虱各人自咬，门前有雪各人自扫，手里要钱各人自讨，朝里做官各人自保。非咱欺瞒旧同乡，只因奉承新阁老。”活脱脱画出了世间泼皮无赖的流氓嘴脸。这些语言不仅绘声绘色，而且绘影绘形，显示了作者高超的文字驾驭能力。

二、精巧的结构艺术

李玉在他的传奇创作中，对结构艺术和技巧高度重视。他熟知如何按照传奇的体制和规律，把一系列生活素材、人物、事件、场面进行巧妙的组合、配置，使之成为一个有机的完整艺术品。他的传奇情节安排精练严谨，人物命运发展一波三折，冲突、悬念设置充分，故事推进过程中的头尾、开合、点线、繁简、主次、疏密等都被认真考虑、精心设计。

---

① 《古本戏曲丛刊》第3辑影印明崇祯刊本《占花魁》第二十出“种缘”。

② 《占花魁》第二十二出“心语”。

③ 《古本戏曲丛刊》第3辑影印明崇祯刊本《永团圆》。

《一捧雪》的结构就很值得称道。它的冲突一共有三次，一次紧似一次，不仅自然紧凑，环环相扣，而且张弛结合，急缓交替，充满节奏感和韵律性。汤勤为讨严世蕃欢心，“告杯”、“索杯”，莫怀古无奈之中只好以假杯奉上，严世蕃认可假杯，莫怀古加封官职，大家皆大欢喜，这是冲突的第一个回合，由急到缓。莫怀古醉酒泄密，假杯之事被汤勤道出，严世蕃怒而派兵“搜邸”，莫怀古仓惶出逃，义仆莫诚自愿以身替死，这是冲突的第二个回合，由紧张到松弛。汤勤抓住人头真假大作文章，波澜陡起，侍妾雪艳假意允婚，让汤勤做出有利的判词，帮莫怀古最后渡过难关，使情势复归平和，这是冲突的第三个回合，然后雪艳与汤勤同归于尽，让由玉杯引起的矛盾冲突彻底失去根基而告结束。在这三个回合的安排中，事件的详略、内容的多寡、色调的浓淡、气氛的张弛等，都得到了恰到好处的控制和处理。

《一捧雪》的开头、结尾设计也很精彩。戏剧一开场，李玉就有条不紊地交代了所有的重要人物、他们之间的关系以及剧中最为重要的物品——玉杯“一捧雪”：莫怀古赴京就任官职，侍妾雪艳随行，留儿子莫昊在家课读，家传稀世珍宝“一捧雪”玉杯一只由仆人莫诚精心携护，又带好心收留的穷裱褙匠汤勤同赴京城，道逢好友蓟州总兵戚继光畅叙旧情，至京推荐汤勤到酷好字画古玩的严世蕃府中。这些交代，勾画了人物关系轮廓，为情节的展开做好了基本铺垫，埋伏下悬念，以后所有的矛盾冲突都围绕这些人物关系展开。到了故事结尾时，人人有归宿，事事有交代，所有的包袱都抖露尽显，所有的伏笔都照应明确，特别是最后平添的儿子莫昊一笔，尤为精彩：莫昊因考中进士奉旨巡边，来到戚继光军中，他因不明家难实情，怪罪戚继光不帮助老友，因而故意寻衅，在语语讥讽、甚至拔刀相向的紧张气氛中，早已改装逃难至此被戚继光藏匿军中的莫怀古出来与儿子相认，遂真相大白，合家团圆。这一神来之笔，使结尾显得突兀不凡、

出其不意，更加神完气足、声势饱满。

《清忠谱》可以说是李玉结构艺术的典范。它不仅对于主线与副线进行了合理的调配与组织，不仅运用重复、对比等手段使开头与结尾、场子与场子之间互相联系、呼应，而且对每一场戏的开头与结尾都进行了精心的谋划和推敲，使它们既成为上一场戏的必然结果和发展，又成为下一场戏的缘由和契机。全剧的主线集中在“傲雪”、“述珰”、“缔姻”、“骂像”、“忠梦”、“就逮”、“叱勘”、“囊首”等场次，集中刻画了主要人物周顺昌作为东林党人的杰出代表，与阉党魏忠贤等人不屈不挠的斗争精神和大义凛然的英雄气节。围绕这一人物及其命运，作者又巧妙地安排了“义愤”、“闹诏”、“毁祠”等场次作为副线，以展现苏州市民支持周顺昌、反对阉党的群体正义力量。两种场次互为补充，互相呼应，构成了一种缺一不可的存在与默契。再如剧中“缔姻”与“哭追”两场戏属于重复处理的场次，它们以凡是与阉党作对之人都被由水路押解上京的同一场景，强调了邪恶势力的强大和不可一世。而“创祠”与“毁祠”，“骂像”与“报败”，“叱勘”与“锄奸”，“述珰”与“吊墓”等则是对比处理的场次，它们的有机排列，揭示了事物的必然变化法则，给人们以深刻的启示。其他如“骂像”、“义愤”、“闹诏”等出，都是经得起反复推敲的著名场次，它们既可以自成段落，具有一定的独立性，又能与前后场次有机地联系在一起，显得浑然天成。除了《清忠谱》外，《占花魁》中的双线结构、《永团圆》中的悬念设置以及《万里圆》中对于各类场面的自如驾驭，都显示了李玉作为一位杰出剧作家的结构才能。

三、“当行”的场上之曲

李玉的剧作之所以能够广泛流传，与他对于舞台的“当行”分不开。最重要的一点，就是他在创作时能够针对戏剧是特殊的

传达艺术这一特点，从观众的欣赏心理和审美需求出发，在场面的冷热调剂、每场戏的长短分配、各类角色的穿插互衬方面，都做出合理安排。

李玉的剧作能够针对观众注意力的持久程度，在叙述主线中适当安排一些调笑、热闹场面的穿插来调剂，从而保持对于观众的吸引力。《占花魁》里的“却丑”就是具有这种作用的一出戏。秦种为寻父亲，由汴梁来到临安，孤身客邸，资费将尽，不得已挑起了油担，卖油度日。如果平铺直叙，这个过程索然无味，剧作者于是在这里平添了两个人物的插科打诨：丑扮的客店丫头梅香和净扮的烧火婆婆。两人见秦种生得俊俏风流，同时动了心，又同时来到秦种的客房里进行挑逗，于是，两人明争暗斗，又分别对秦种软硬兼施，使得本来平淡无奇的剧情波澜顿起，既完成了交代剧情的任务，也使秦种俊俏、持重的资质禀性得到适当体现。这种穿插成为剧作的有机部分，而非外在赘疣，起了很好的作用。《永团圆》里的“会膳”一出，也是剧作家用来调剂剧场气氛、引起观众兴趣的热闹场次。作者的高明之处在于，他将身着锦衣华服的富岳丈与身穿腌臜布袍的穷女婿在众人面前猛然相见的场面，穿插在村坊庆丰会的社火表演场面中，通过热烈、风趣的背景衬托，突出放大岳丈的尴尬无奈心理，具有极强的戏剧性。社火表演的舞台形式本身也很有吸引力，各类故事舞队、伎艺表演轮流上下、穿梭不息，既增加了剧作的观赏性，又体现了区域性民风民俗，加大了剧本内容的文化含量。

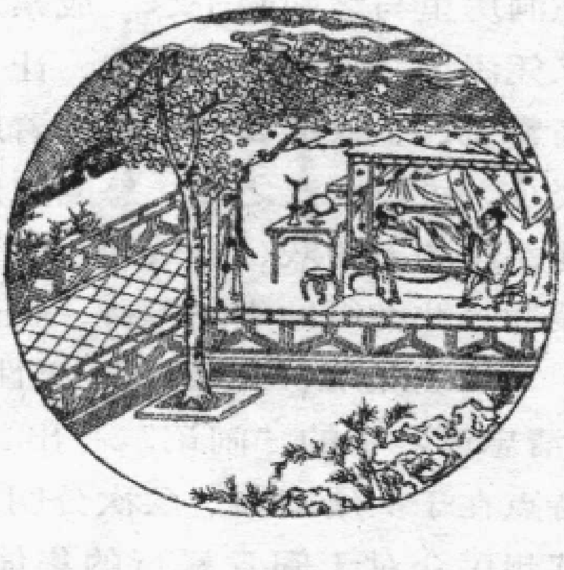


图 45　明崇祯刊李玉《一笠庵新编占花魁传奇》插图

以上是用闹剧手段增加喜剧色彩的处理，《一捧雪》里还有用闹剧手段调剂紧张气氛的例子。雪艳为了不连累丈夫的朋友戚继光，不惜以生命为代价，假意应允汤勤的纠缠，怀揣利刃准备在洞房里与之同归于尽。成亲之时，气氛紧张到了极点，作者却又凭添了“丑醋”一场戏，让一位“身长腹大背雷驼，抹粉搽脂高髻梳；金钗插鬓多，绣裙着地拖”的汤勤夫人，听说丈夫又要娶小，大发雷霆之威，怒闯成亲仪仗。于是，一场热闹滑稽、情趣盎然的丑角戏，有效地冲淡了前场的激烈，使观众的情绪得到缓冲，并在缓冲中间等待，积聚着更大的情绪高潮。

处理热闹、火爆的群众性大场面，李玉具有特殊的才能。《清忠谱》中的“闹诏”一出，可以说是这方面的典范作品，其特点在于头绪清晰、层次分明、杂而不乱、以少胜多。剧情表现苏州民众对于阉党暴行的集体反抗，舞台处理作官衙。戏一开场，作者就让“内众声喧喊”，先声夺人地制造出官衙门外万众激愤的轰闹气氛，同时让场上官僚向台内张望，发出“呀！门外人山人海……这般挨挤，如何走得！”的惊叹，告诉观众这里正处于泱泱民众的包围之中，但场上并不乱。然后利用台上角色与内台的交流，并通过“内众乱喊”、“内众又喊”、“内齐声号哭”、“内齐声应”的舞台安排，将民众的情绪和声势一步步展示到高潮。经过诸多的铺垫之后，作者才在一片喊叫声中，让“付胡髯，冠带，扮毛抚台，歪戴纱帽，脱带撒袍，众百姓乱拥上”，一现群情汹汹的壮观场面，然而紧接着群众就因台上的官员喝叱而下场，重新代之以“众喊介”、“内众又乱喊介”的方式。接着，颜佩韦等五位市民代表拥着周顺昌上场，表示要为他联名出疏具保，官员们不予理会，念诏并高喊给“犯官上刑具”，众人由惊而怒，终于忍无可忍、拔刀造反。剧本上“众打进打出三次介”的短短舞台提示，表演起来该会是多么热烈壮观。这一场群众场面的处理，以静制动，以少映多，并不是从头到尾满台人众

充斥——那样只会造成混乱的视觉印象并惹观众厌倦，但所要展现的民情汹汹、群心激愤的情形了然如画，直至最需要的时候，才有众多角色的登场，一展雄风。即使在这一场戏中也有张有弛、有紧有松、有动有静、有缓有急，我们看到了李玉调剂戏剧节奏和情绪的才华。

即使只从剧本篇幅的设置，我们也可以看到李玉以观众欣赏心理为基础、处处从演出效果出发的匠心。他打破了传奇剧本动辄五六十出的传统旧套，缩长为短，他的剧本长度大多是二十五出左右，最多三十出打住。如以大场面著称、为人们推重一时的《清忠谱》和《千忠戮》就都只有二十五出，《占花魁》、《永团圆》、《党人碑》二十八出，《一捧雪》和《人兽关》三十出。李玉压缩了传奇一半的篇幅，就变以往的需连演两天为一天，缩短了演出时间，使观众不至于疲惫不堪，更不至于因事无法看到底，对故事只知道开头不知道结尾。这样，他的传奇就便于为观众所欣赏、所了解，因而受到广泛欢迎。

四、对于情节新奇性的追求

明末清初传奇创作文体意识的自觉和对于戏剧本质特征的进一步强化，打开了苏州作家群的创作视野与兴趣范围，以“奇”为美，以“幻”为真的戏剧观念，构成了他们特殊的眼光与视角，对于情节新奇性的选择与提炼，成为他们创作的第一要素。李玉是其中的主要代表，他创作构思的出发点和中心点都是情节，是情节设置的巧妙性和新奇性。翻开李玉的剧作可以看到，几乎每一部传奇的情节都经过了精心的构设和编织。

以《永团圆》为例。这部剧作的戏剧性来自它巧妙的构思：书生蔡文英自幼聘出身“粟监”的富豪江纳之女江兰芳为妻。后蔡父去世，家道中衰，江纳逼蔡文英写退婚契，兰芳因不愿退婚而投江自杀。府尹高谊出面斡旋，江纳不得已以次女惠芳代嫁文

英。兰芳投江为人救起，高谊收为义女。蔡文英考取功名，职授县尹。高谊又将兰芳许配文英，夫妻终得团圆。这种情节处理，本来没有什么特别的地方，但作者巧妙地设置了一个情境：当高谊要把“女儿”强配蔡文英时，蔡不知道新娘就是兰芳，婆婆不知道就是儿媳，惠芳不知道就是姐姐，岳父江纳也万没想到即将娶进蔡家之门的会是自己投江的女儿，大家各怀心思，反应各异。

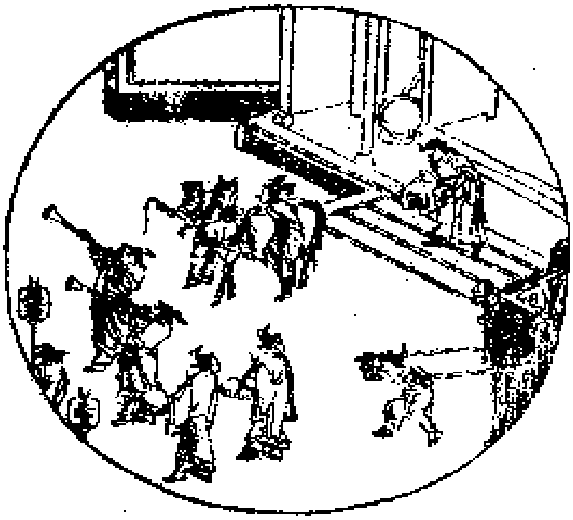


图46　明崇祯刊李玉《一笠庵新编永团圆传奇》插图

于是作者在这儿抓住不放，欲擒故纵，欲合先离，做足了文章。蔡生的心理是：“欲待固辞，又恐高公见责，欲待顺从，又恐夫人不允。”充满矛盾和犹豫。惠芳的心思是：“他那里明珠在掌，我堂堂旧孟光，算来两下怎低昂？待要将奴肮脏，管教恼杀潘郎。”一片委屈和妒意。在各自不一的猜忌、怀疑、犹豫、恼怒气氛中，作者最后将包袱抖开，于是夫妻、姐妹、婆媳、父女大团圆，既出人意料，又在情理之中，皆大欢喜，给观众以强烈的满足感。这种手法从《荆钗记》的结尾脱胎而来，但更加渲染强调，充分利用了情境的吸引力。冯梦龙称赞这部剧作情节设置的奇异性说：“太守主婚，事奇；中丞拒婚，事更奇。二女一混，而夫不知其妻，姑不知其媳，妹不知其姊，并父不知其女。如此意外团圆，倍觉可喜。蜃楼海市，幻想从何处得来？”①对于李玉的奇情幻想赞誉有加。

① 冯梦龙：《永团圆传奇总评》，载明崇祯刊本《墨憨斋重订〈永团圆〉传奇》卷首。

《占花魁》中，有“花魁”之称的名妓莘瑶琴，以其压倒群芳的聪明美丽，以其遍交王孙公子的尊贵身价，却选择了一位市井卖油郎作为自己的终身依靠，这一事件本身就具有极大的传奇性。《一捧雪》中又是祖传稀世珍宝玉杯的得失，又是义仆替死场景的悲壮，又是真假人头的悬念，又是红颜女子的贞烈，极尽曲折婉转之能事。《眉山秀》中“苏小妹三难新郎”、“王安石三难苏学士”、“拗相公”等情节，都是以情趣著称而脍炙人口的奇闻异事。《太平钱》中，八十岁的张果老娶了十八岁的文姑；文姑的兄长韦固尽管使尽浑身解数，以期逃脱自己的婚姻厄运，最终娶回家门的仍然是二十年前被自己刺伤的小女孩。《意中人》甚至动用了神话故事的手法：书生史弘与才女刘梦花因和诗而订白首之约，刘梦花不甘被选入宫的命运，途中投河自杀，被河神救起，河神送其往史家避难。《人兽关》的情节设置更是新奇热闹，除了人间角色敷演着悲欢离合以外，天庭、冥界的土地、观音菩萨、善财龙女、藏神睡魔、牛头马面、鬼判、阎罗天子等神怪形象也纷纷现身舞台，这些角色不仅以其神秘莫测的威力设定、分配着人世间的善恶果报，而且以其自身构成至高无上的奇异存在，昭示着公理，威慑着民心，给观众以极大的吸引力和震撼力。上述传奇的情节，或是出自作者丰富的想象力，或是出自生动的民间故事传说，都以其奇诡而虚幻的色彩，给人们以诱惑和联想，极大地增强了剧本的戏剧性。

五、余话

李玉的传奇成就在当时就获得了人们的普遍赞赏，他的作品一直在戏曲舞台上长久流传。钱谦益在《眉山秀题词》中谓：“元玉氏《占花魁》、《一捧雪》诸剧，真足令人心折也。元玉言词满天下，每一纸落，鸡林好事者争被管弦，如达夫、昌龄声高当代。酒楼诸妓，咸歌其诗。”清代戏曲选本《缀白裘》中所选

明清两代盛演剧本中，李玉的作品占有不少的数量。《一捧雪》中的“审头”、“刺汤”，《永团圆》中的“堂击”，《占花魁》中的“劝妆”，《麒麟阁》中的“三挡”，《千忠戮》中的“朝奏”、“草诏”、“惨睹”、“搜山”、“打车”等，都是常演常新的昆曲保留剧目。李玉的剧作还常被各地方剧种争相改编演出，如皮黄戏《审头刺汤》出自《一捧雪》，《五人义》出自《清忠谱》，《赚文娟》出自《眉山秀》，《杨排风》出自《昊天塔》等等，这些剧目一直到今天的舞台上仍然长演不衰。

第四章　忏悔意识与激愤态度

与苏州作家群和李渔同时，还有一批出色作家，他们同样生活在鼎革时期，同样经历了历史巨变，但由于个人经历的不同，他们的创作表现出不同的倾向，突出的有忏悔意识和抨击科举黑暗两个主题。

第一节　丁耀亢

丁耀亢的意义，在于典型地体现了处于社会重大变革中的文人的命运，并提供了文人在这一过程中所表现出的生动、丰富的心理动向。他的传奇创作，不但给我们以经由其场面与情境渠道来认识明清易代时期丰富社会生活的可能性，而且通过其中的人物世界，以及通过渗透在作品形象中的作者的心理倾向，使我们有机会了解当时文人一些重要的精神侧面及其心理体验。

丁耀亢（1599～1669年），字西生，号野鹤，别署紫阳道人、野航居士、漆园游婴、华表人、木鸡道人等，山东诸城人。少孤，弱冠为诸生，曾与诸名士结山中诗社，但在科举方面却屡试不第。崇祯十五年（1642年）冬，清兵攻入诸城，其弟、侄皆死于难。他曾与安丘刘太史入海而南，向南明政权陈以方略，建议联合山东义士，牵制清军过黄淮，但不为所纳，失望而归。他

也曾八方奔走，做几支抗清武装之间的联合工作。甲申（1644年）十月，当大顺农民军牵制清军主力之时，丁耀亢再次向南明王朝奏禀，请求乘机出兵，收复山东、河北，但却被弘光集团束之高阁，以致坐失良机。清顺治五年（1648年），丁耀亢由顺天籍拔贡，先后任镶白旗、镶红旗教习，改任直隶容城教谕，历五年，迁福建惠安知县，以衰病及母老不赴。卧病西湖，作《续金瓶梅》小说。后回乡隐居。康熙四年（1665年），因其著述中含有反清意识而被捕入狱，经友人多方营救始获释。丁耀亢的这种崎岖生活道路，造就了他愤世嫉俗的性格特征。[①]

丁耀亢一生著述颇丰。文有《天史》、《出劫纪略》等，诗有《逍遥游》、《陆舫诗》、《椒丘诗》、《江干草》等，汇刻为《丁野鹤集十种》。所撰传奇六种：《化人游》、《赤松游》、《西湖扇》、《表忠记》，今存；《非非梦》、《星汉槎》，已佚。

丁耀亢的一生遭际、他的心灵轨迹以及创作历程，可以根据他现存于世的四部传奇内容，区分为明显的四个阶段。

《化人游》[②] 写于明清易祚、丁耀亢避乱南游之时。满清入主，国破家衰，身世漂零，前程渺茫，生活经历的巨大变异，使他的精神进程脱离了惯常轨道，而他有限的政治经验也不足以应付如此巨大的风云突变。于是，愤懑、迷惘的情绪，包围了丁耀亢，也包围了他同时代的所有文人。《化人游》的意义，就在于及时捕捉到了那一特定时刻文人的迷惘神情，生动地描绘出了在历史转折关头文人的重要精神反应。剧中主人公何野航那空怀奇才大志、因生于末世而深感英雄失路的悲哀情怀，那“萧萧孤剑，迈迈长途”、没有朋友、缺乏同调的孤寂感觉，那在上下几千年、纵横几万里的时空中狂走漫游寻访同道与精英的渴望心

① 参见丁耀亢《出劫纪略》、《自述年谱以代挽歌》（《丁野鹤集十种·归山草》）等。
② 《古本戏曲丛刊》第5辑影印清顺治刊本。

迹，那忽而大海汪洋泛舟、忽而仙山琼阁赴会、忽而画舟欢宴歌舞、忽而鱼腹之内访道的行踪偶然与怪诞，都准确地传达出了剧作者迷惘、失落的切身感受。社会在剧变，历史在颠簸，他既把握不了世界的变化，也把握不了自己的环境，就像被吞入黑沉沉的鱼腹内，不由自主地被推向莫名的所在一样，没有依凭，没有目标，甚至没有同伴。

《赤松游》① 是丁耀亢为纪念亡友王汉而作的一部历史剧。这部剧作借汉代张良的事迹，表达了他对明王朝依依不舍的眷恋之情。丁耀亢在明代度过了四十多个年头，其先辈受的是明朝的俸禄，其弟弟和侄子皆死于清难，他本人也曾积极踊跃地参加抗清斗争，虽然南明王朝给他造成痛入骨髓的遗憾，使他对明朝复国彻底绝望，但他的感情也与满清政权势不两立。剧作主人公张良出场时的自我表白统领全篇，充满着一个明末遗民痛失故国的感伤之情："故国青门不改，乌衣紫燕空巢。""风物萧疏故国荒，丘陵乔木郁苍苍。谁将游子山河泪，尽入英雄侠烈肠。"丁耀亢还借韩国尊老之口感叹："园陵气黯，最堪怜故国沦亡夷殄。松柏摧残，无恙河山图鼎换。愁听麦秀歌，黍离怨笑。"流泄于剧作字里行间的这种忆昔伤今、追念故国的情思，不啻声声血泪，句句饮泣。

《西湖扇》② 写于清顺治十年（1653 年），此时清朝统治已成定局，随着新的社会秩序的建立，生活环境趋于稳定、平和，潜藏于汉人心理中的抵触情绪逐渐弱化，多数文人已面对现实，转而开始在清廷政权中谋求仕进。《西湖扇》取材于这一时事背景中的一段才子佳人悲欢离合的故事，及时传达出这一社会动向，也表现出作者的矛盾心理。杭州名妓宋娟，曾与汉族文人曹尔堪

① 《古本戏曲丛刊》第 5 辑影印清顺治刊本。

② 《古本戏曲丛刊》第 5 辑影印清康熙刊本。

订有姻盟，后宋娟为南下的清兵掳去。押解途中，她题诗于清风店壁上，希望曹尔堪相救。后曹中了清廷进士，借仕途的开通而得到权势，最终与宋娟团圆。剧中曹尔堪的名字被改为顾史，时代被上推至宋代，才子佳人因为金兵南下而离散，最终在金朝实现同床梦。剧中主人公顾生的独特立场在于他是一个站在历史中间的人。他与旧时代有着割不断的精神联系，但始终未能在那里找到自己的位置；他对新政权本能地持有敌意，但后者却显示给他以某种希望。旧生活对于他来说已经成为观念形态的回忆，而他必须面对现实。因而，作品中主宰顾生的，已经是人的实际生活需要。丁耀亢借剧中人之口对清廷说出“皇恩如此高厚”的赞誉，很难说是出于真心实意，但这却又是全剧的总体立意，剧中“华夷一家”的主题十分鲜明。丁耀亢入清后又拔贡任职，接受清廷的俸禄，其行动为剧作立意做了注脚。由个人经验出发，丁耀亢通过剧作描画了汉族文人在新时代中的必然命运，以及伴随着这一命运进程，传统观念遭到土崩瓦解的过程。渗透在作品中的作者的心理倾向，使我们了解到这些文人较为敏感的一个精神侧面，能够感受到他们思想中的深刻矛盾与无奈。

《表忠记》[①]（又名《蚺蛇胆》）完成于清顺治十四年(1657 年)。此剧是丁耀亢奉清世祖福临的御敕而作。“表忠”，当然是表彰对清廷的忠诚。按照圣旨的要求，丁耀亢将《鸣凤记》中的主角由邹应龙和林润改为杨继盛，并按照传统的道德规范，浓墨重彩地讴歌了杨继盛“文死谏”的忠诚。其中“佞寿”、“忤奸”、“保孤”、“谪遇”、“修本”、“后疏”、“赴义”、“惊别”等出情节，既脱胎于《鸣凤记》，又与《明史》中的杨继盛传相契合。丁耀亢一方面在对忠臣的歌颂中寄托了自己的理想，另一方面又不由自主地将矛头直指奸臣和昏君。剧中“醮警”、“天变”、“冥捉”诸出阳世阴间、弄神弄鬼的场面

① 《古本戏曲丛刊》第 5 辑影印清顺治刊本。

设置，不仅巧妙地展现了作者“王道暗而天道彰”的预示，而且借天神之口指出，天象示警是因为“国君错乱”。到了“后疏”一出，丁耀亢更是无法继续维持颂扬、宏彰的基调，满怀义愤，历数明朝皇帝争权夺位、骨肉相残、宠信宦官、残害忠良的罪状，从永乐一直骂到嘉靖，“借黄门口吻，指前代弊政、缙绅陋习，过于贾生之流涕，有如长孺之直戆”①。

如此淋漓尽致的宣泄，如此锐不可当的锋芒，使得两个推荐丁耀亢写作此剧的大臣不敢奉给皇帝看了，嘱咐他慎重修改后再呈上。丁耀亢却说：“微词著书，大臣体应如是。无如野鹤五十年来，目击时事，发指眦裂者，非伊旦夕。尝以不能跻要津、职谏议，慷慨敷陈，上规下戒，比于魏征、陆贽，逡逡见之悲歌感叹。兹幸从事编辑，得少抒积衷，方掀髯大叫，輾然以喜，乃欲令之引嫌避忌，顿焉自更，野鹤然乎?”② 他宁愿将剧本藏之名山，也不肯加以改动。于是，丁耀亢的剧作最终未能进呈，而同时奉旨作《忠愍记》传奇的吴绮却因此而得了官。就这样，当朝思暮想的机会来临时，丁耀亢却主动放弃了。在道德和人格的暧昧中，丁耀亢最终清白而自尊地站了起来，向他曾一度离弃的文化传统回归。

从此之后，丁耀亢变得潇洒起来。他在升转县令而赴任的路上挂冠辞职，途中创作《续金瓶梅》小说，其中暗含的反清意识使得他和他的书都被兴师问罪……他不再反悔。

第二节　吴伟业

吴伟业是一位悲剧性的人物。作为明末清初之际享大名的诗

---

① ［清］郭棻为《表忠记》所写《弁言》，载清顺治刊本《表忠记》卷首。

② ［清］郭棻为《表忠记》所写《弁言》，载清顺治刊本《表忠记》卷首。

人、学者和剧作家，吴伟业得到了一般人所不可企及的殊荣，但他也因此遭受了充满矛盾和苦闷的生涯以及终其一生都无法排解的内心隐痛。

吴伟业(1609～1671年)，字骏公，号梅村、灌隐主人、大云居士，江苏太仓人。出身于没落世家，自幼聪慧过人，曾受到当时名公张公溥的赏识。少年锐进，二十二岁即中进士，先后任编修、东宫侍讲、中允谕德、左庶子等职。1644年甲申之变，李自成兵临北京城下，崇祯皇帝缢死煤山，吴伟业也欲自尽死节，在老母家人泣劝下作罢。不久应南京弘光朝廷之诏，出任少詹事，以匡扶社稷，但又受到权臣马士英、阮大铖等人排挤，加上清兵南下之势锐不可当，吴伟业遂辞归故里，在乡间钻研经史、潜心著述。八年后，为清廷所诱迫，扶病到京师赴职，先任秘书院侍讲，后升任国子监祭酒，受尽世人指责和良心折磨。四年后辞归，回到江南故里，在忏悔不已的痛苦心境中度过余生。①

吴伟业学问博洽，通经史，擅诗文，明末名重复社，清初与钱谦益、龚鼎孳并称江左三大家。著有《梅村家藏稿》、《绥寇纪略》等。明亡之后作杂剧《临春阁》、《通天台》，传奇《秣陵春》，幽愤深邃，今皆存。

吴伟业的人生悲剧在于他历仕两朝的政治经历和他的道德选择。这不仅使他遭到了当时和后世人的非议，也使他终生都不能原谅自己，在临终遗嘱中，他吩咐家人"以僧装葬我"，并且"勿作祠堂，勿立碑铭"②。这是因为他自知名节有亏，无颜面对历史和后人。这种心境，可以为吴伟业的诸部剧作以及他的整个人生矛盾做出注脚。

---

① 参见[清]顾师轼《梅村先生年谱》(附四部丛刊本吴伟业《梅村家藏稿》卷尾)、《清史稿》卷四八四本传等。

② 《清史稿》卷四八四本传。

名节，作为中国传统文化的最基本内容之一，是最为士大夫所注重的道德规范，是封建社会中文人用以自持、自律的一种品格期许，历代忠臣烈士们都用生命和热血对之进行磨砺陶冶，锻铸成崇高的传统人格模式。吴伟业的悲剧性在于，作为明末广有清誉的名人，作为一直以名节自期自许的文士，作为将名声看得比性命还重要的士大夫，他竟然没能在实践中过名节这一关。他试图以他对人生的通脱理解，以他貌似洒脱、旷达的行为方式，来获取自我的心理平衡，但是他终于无法逃脱心灵的重负。

吴伟业终生不能忘怀明朝和崇祯皇帝对他非同一般的隆恩盛德。吴伟业以青春士子举明崇祯辛未科，以一甲二名及第，朝中颇有人不服。于是，主试官周延儒把他的试卷进呈御览，崇祯皇帝亲阅之后，笔书"正大博雅，足式诡靡"八字，而后人言始息[1]。当时吴伟业尚未娶妻，崇祯命"撤金莲花宝炬，花币冠带，赐归里第完姻，于明伦堂上行合卺礼。盖自洪武开科，花状元给假，此为再见，士论荣之。嗣后回翔馆阁，不十年荐升至宫詹"。[2] 崇祯帝的知遇之恩，这种为士人所普遍艳羡的隆恩殊遇，带给他永远无法忘怀的眷念与留恋。吴伟业的好友、名列明末四公子之一的侯方域就曾以此来劝他持节守志、不可仕清："学士以弱冠未娶之年，蒙昔日天子之殊遇，举科名第一人，其不可者一也。后数岁而事宫赞，学士身列大臣，其不可者二也。清修重德，不肯随时俯仰，为海内贤士大夫领袖。人生富贵荣华不过第一人，官学士，足矣。学士少年皆有之，今即再出，能过之乎？奈何以转眼浮云，丧我故吾？其不可者三也。"[3] 然而，吴伟业违背了他的良心。

---

① 参见眉史氏《弘光朝伪东宫伪后及党祸纪略》，《中国内乱外祸历史丛书》第三辑。

② ［清］郑方坤：《国朝名家诗钞小传》卷上本传。

③ ［清］侯方域：《与吴骏公书》，《壮悔堂文集》卷三。

对于明朝皇廷的恩典，吴伟业的确从来也没有忘记过。在其戏曲创作中，我们随处可以触摸到他那伤痛、感慨、怀旧的心境。《花朝生笔记》说，清顺治四年（1647 年）夏完淳殉明难，临死之前作《大哀赋》，“叙南都之亡”，为“庾信《哀江南》之亚也”，而“吴梅村见之，大哭三日，《秣陵春》传奇之所由作也”。据此，《秣陵春》传奇原本就是吴伟业痛悼故国的作品。在这部作品里，吴伟业借一对因李后主之力成就婚姻的年青人不愿远离故土的故事，表达了自己对崇祯的未忘之情。他借剧中深怀亡国之痛的南唐帝妃、遗老及官员后裔之口点明：“南朝自古伤心地，啼鸟有恨谁知。”“眼见兴亡盛衰，添出许多感慨。”“人亡物在，可伤可惨。”[1] 他在剧中反复引用南唐李后主在亡国以后终日“以泪洗面”所写下的那些辛酸之词，像“落花流水春去也，天上人间”[2] 之类，来表明自己的心迹。与《秣陵春》异曲同工，他的杂剧《通天台》、《临春阁》也都借南朝故事来隐喻自己的内心之痛。前者写梁尚书左丞沈炯在故国覆亡后痛哭于通天台，后者写谯国夫人冼氏在陈后主亡国后遁迹修道。一部又一部作品，不避雷同，不讳落套，一而再、再而三地表现着相同的主题，不是证明了吴伟业内心隐藏着抒发不尽之恨么？

然而，精神生活不能没有物质条件的支撑。凭借旧主的深恩无法帮助吴伟业在新朝中找到自己的位置。既然当初先朝覆灭之时没能玉碎殉节，吴伟业当然面临着新的选择。虽然中国传统文化中不乏韬晦之术，例如在乱世里避祸远害、隐居山林之类，但这也是需要一定条件的。隐居乡里自然要受乡绅里正等人的欺负，势利小人的白眼更是需要时刻面对的尴尬。而最主要的是自己这种未亡人、或者说是殉葬品的身份更难以让人长期承受。早

---

① 《古本戏曲丛刊》第 3 辑影印清顺治间振古斋刊本《秣陵春》。

② ［南唐］李煜：《李后主词·浪淘沙》。

已习惯了前呼后拥、为人景仰的吴伟业那过于纤敏的尊严感，是无法在这种无涯的忍耐中得到满足的。

吴伟业希望找到一条变通之心路。从他的传奇创作中我们感到了他自我心理治疗的努力，感到了他在精神危机中寻找心灵调适的良苦用心。首先，吴伟业在《秣陵春》中抨击了明朝的君庸臣奸导致覆灭，从而开脱自己对前朝已经竭尽全力而问心无愧。其次，在《通天台》中，吴伟业将“这些兴亡陈迹”，看做了“他蒲团上一回睡觉，竹篦上几句话头”般无足轻重，从而得出沉浸在惆怅悲伤中十分可笑的结论：“便是我沈初明，若使遭遇太平，出入将相。今日流离丧乱，困顿疾寒。到头来总是一场扯淡，何分得失？有甚争差？倒为他搅乱心肠，捶胸跌跤，岂不可笑？”① 卸却固守愚节的精神包袱，卸却不合意愿的社会角色，吴伟业想用忘却来聊以自我排遣、自我调适、自我缓解。这种心理能力当然是一种生存能力。

而新朝廷表面上的宽容大度、礼遇旧臣，则是吴伟业欲别作选择、改仕新朝的社会背景。初立的清廷为了取得支持、巩固统一，对汉族文人采取了恩威并用的政策，一方面威逼以武力，一方面诱之以高官厚禄。于是，相当一批明末文人变节投降，其中包括著名文士钱谦益、侯方域等。吴伟业作为明末文坛赫赫有名的江南才子，当然也是清廷竭力笼络的名士之一。新主的不计前嫌、厚爱有加，使吴伟业饱尝欺凌之苦的心灵得到些许满足。于是，这种历史背景在《秣陵春》中就演义成了如此的情节：主人公徐适刚从阴间回到阳间，就被诬为内库之贼。宋主不仅不究其过，反因其才华而特擢为状元郎。面对如此大度、如此重才、如此开明如“汉武帝”般的“圣主”，还有什么好说的呢？推辞不得，谨遵成命，就成为徐适、也即吴伟业自己惟一的选择了。

① 清顺治刊《杂剧三集》本《通天台》。

然而，在经历了数番痛苦不堪的心理挣扎，吴伟业终于出山之后，却没有得到他所希望得到的东西，也未能找到他的新生活的意义。清廷并未像前朝那样给予他应有的信任和重视，而他，却因此而失去了生命中最宝贵的东西——人格，那传统文化中赖以做人的精神寄托与支撑，遭受到世人的唾弃。于是，吴伟业的精神与心理再次失衡，他无法解脱，只好在长久的精神残缺和心灵忏悔中咀嚼自制的苦果。吴伟业弥留之际写下的四首辞世诗，表达了他那种一失足成千古恨、追悔莫及的痛苦，其一曰："忍死偷生廿载余，而今罪孽怎消除？受恩欠债应填补，总比鸿毛还不如。"① 这位伦理人格的亏欠者，最终在绵绵遗恨中闭上了眼睛。

第三节　尤侗和万树

一、尤侗

与吴伟业一生都在忠节意识和自身功名之间矛盾、犹豫、忍受心理煎熬不同，尤侗心理中几乎不存在这些阴影。尽管江山易主的巨变在每一个汉族文人心里不可能不留下痕迹，但那终究因个人的状况有所不同。对于尤侗这样的普通人物，道德自谴的心情就没有那么重。尤侗曾在为人写传时清楚地定出了一个界限："国破家亡，主辱臣死，此卿夫之责，非蜀民、妇女之事也。"② 社稷姓汉姓满，事关王公大臣的生死荣辱，但和普通百姓的关系并不大。尤侗的态度在明末清初之际的普通文人中，还是有一定代表性的，这取决于他们的出身、遭遇和社会地位。

尤侗（1618～1704年），字同人，又字展成，号悔庵、艮斋、西堂老人。长州（今江苏苏州）人。自幼聪慧过人，博闻强记，

① ［清］王士禛：《池北偶谈》卷一一引。
② 尤侗：《鹤栖堂稿》文集卷三《张烈妇传》。



图 47　清刻《吴郡名宦先贤遗像》尤侗像

才名远播，二十岁即补诸生。家境颇不遂人意，“居无十尺舍，郭无半顷田，仓无五斗米，囊无四铢钱”①，使他将应试得第视为改换门庭的惟一途径。然而，尤侗在明末却屡试不第。入清后，虽然他在参加清朝江南首次开科考试的考生中脱颖而出，中了生员，但却四次乡试都落第而归。顺治九年（1652年）以贡生谒选，授永平府(今河北卢龙县一带)推官。然而，五年的仕宦生涯，不仅没有改变家境，反而因触犯旗人特权而罢职。他追悔莫及，激流勇退，携妻子归田返里，埋头著述。到了康熙十七年(1678年)，年过六旬的尤侗却又获得迟到的光荣，被清廷开设的博学鸿辞特科录取，派入翰林院纂修《明史》三年，改授征仕郎，因儿子科举得中而告老辞归。

尤侗一生著述甚丰，有《西堂全集》、《西堂余集》，收录了《西堂杂俎》、《艮斋杂说》、《鹤栖集》、《看鉴偶评》等著述三十五种计一百三十五卷，晚年又有《鹤栖堂稿》六卷。共创作了六部剧作：传奇《钧天乐》，杂剧《读离骚》、《吊琵琶》、《桃花源》、《黑白卫》、《清平调》，辑为《西堂乐府》。

尤侗在入清以后汲汲于功名，他对于清廷的怨气不在异姓掌朝，而在科场弊端不除。顺治十四年（1657 年），江南、顺天、河南等地的一系列科场舞弊案发作，举国震惊，因科场不公而饱

① 尤侗：《西堂杂俎》一集卷三《自况文》。

受压抑、困顿之苦的尤侗再也无法按捺心中的愤怒，奋笔而“填南词，日一出，出成歌呼，以酒浇之，匝月而毕，题曰《钧天乐》，大抵嘻笑怒骂之辞也”①。清人戴璐《石鼓斋杂录》说，顺治丁酉（1657 年）株连多人的清廷科场大狱，即因《钧天乐》而起。传奇在苏州初演时，当地官府为之震怒，将全体伶工抓去拷打，并欲立案逮捕尤侗，后因尤侗已闻讯逃至北京才作罢。

尤侗结合自己在科场上的亲身遭遇及所见所闻，创作出《钧天乐》②这部以揭露科场黑暗为旨归的传奇。作品借沈白、杨云二书生赴京应试的命运遭际，对科举制度进行了淋漓尽致的挖苦和痛骂。剧中满腹才学的沈白和杨云赴考而落第，不学无术的显宦之子贾斯文、盐木商人之子程不识、乡宦之子魏无知三人却高中状元、榜眼、探花。个中缘故，主考官何图说得再明白不过了，他在剧中一出场就自报家门说：“今日制科，只有两件：一则买一张升官图，某九卿，某六部，公子公孙，高荐极荐，譬如世袭前程；一则开一座杂货店，几万贯几千金，柴行米行，批取批中，才是公平交易……这是科场大意。”考生的权势、财势，就是主考取士的依据。到填榜时何图说得更加露骨：“圈的都是金，点的都是银。勾抹穷书本，文章总十分。怎



图 48 ［清］尤侗《年谱图诗·钧天乐》插图

① 尤侗《悔庵年谱》卷上。
② 《古本戏曲丛刊》第5辑影印清康熙刊本。

得试官心肯也，天开财运。"不难看出，作者的笔锋直指贪赃枉法的考官和靠了权势财势巧为钻营的考生。不仅如此，尤侗把主持文坛的文曲星也拉来鞭笞：他出场时手里拿的不是笔，而是银锭，他嘴里说的是"斗大黄金印，财高白玉堂。十千进士第，百万状元郎。"连价码都定好了，有才无财莫进来。尤侗对于科场弊病的深恶痛绝，于此可见一斑，字里行间，他那长期老于科场、久试不第、淹蹇不振的失望和愤怒满溢而出。因此，此剧"登场一唱，座上贵人未有不变色者"①。

面对这样一个腐败的科考制度，无怪富于真才实学而既无势又无财的尤侗要恨得捶胸跺脚、仰天长叹了。而千千万万类似尤侗的博学士子，当然也要恨得捶胸跺脚、仰天长叹了。于是，徐石麒《大转轮》、嵇永仁《骂阎罗》都借传说中司马貌闹阴司的故事来指斥天下士子不循正道、俱以贿赂取官的卑劣行径了。于是，张滔《续四声猿·霸亭庙》里落第秀才杜默就在项羽庙里哭诉天下人间的不公了。以尤侗的《钧天乐》为代表的这类剧作，不知牵动了多少走在这条路上的士子之心。

清代剧作家们科考无路的痛苦是值得同情的。但是必须指出，这些文人士子们尽管对科举制度表示了强烈的不满和愤慨，但他们充其量只是抨击了科举制的弊病，而不是科举制本身。他们反对选人唯亲、唯权财是举的科举制，但不反对真正凭本事竞争、择优录取的科举制。因而在对科场黑暗痛骂一番之后，他们就求助于上帝。尤侗《钧天乐》里最终让沈白、杨云赴天上开科，文昌帝君亲任主考，魁星为监场，朱衣神为执事，不问钱财，只凭才学，结果有才之人一个个如愿以偿，沈、杨二人分别考中状元、榜眼，而贪赃受贿的考官和不学无术、仅凭权势金钱博取功名的公子哥们皆遭到报应。如此合理顺意，无疑是一个理想之梦境。

① 《钧天乐》卷首尤侗《自记》。

与《钧天乐》异曲同工，尤侗的杂剧也大多写于他功名落魄之时，因而也多是借古讽今之作。《读离骚》痛悼屈原的怀才不遇，《桃花源》以陶潜隐居避世来反衬仕途之艰险，《清平调》则借李白的才高获宠来反衬自己的失意。这些剧作有着某些共同的优点和缺点。它们文辞典雅、寄托遥深，但却不甚讲究关目处理，戏剧性不强，多数成为案头作品。

尤侗困顿了一生，但他却先后受到两朝皇帝的褒掖。先是清世祖对于尤侗的诗文十分喜爱，曾于顺治十六年（1659 年）对尤侗门生、新科进士徐文元提起，还在他的《临去秋波那一转》以及《讨蚤檄》等八股文上亲加批点，称他为“真才子”，并命宫廷演他的杂剧《读离骚》。后来康熙皇帝因他进献《平蜀诗》，更是称其为“老名士”，亲自书写“鹤栖堂”匾额送给他。尤侗视这两次“奇遇”为莫大的殊荣，对两驾帝王都感恩戴德。幸而这些事情都发生在他的剧本产生之后，否则我们也许就看不到他的这些作品了。

二、万树

万树是游离于上述作家之外，也游离于时代之外的传奇作者，一个人平心静气地按照传统的路子进行他的传奇创作，施展他的才华，也取得了一定的成功。

万树的传奇创作献身于这样一种使命：在一个已经或正在脱离高扬至情为主旋律的时代，继续维护以情制理的艺术传统。他那娴熟精致的写作技巧和音律修养，把他和属于上一个时代的美丽传统联系起来，并在新的历史条件下散发着并不浓烈但却素雅清淡的芬芳。

万树（？～1689 年）字红友，号山翁，江苏宜兴人。为明末华采派传奇家吴炳之甥，少年聪慧，才思过人，赋诗作文，华采灿然，曾以国子生游都下，广为结交。其文学创作涉及诗词文

赋，皆有佳作。最为时人所称道的是他的《璇玑碎锦》一百种，将各种形式的回文诗填入连环、屏风、如意、串珠、宝塔等图形中，纵横回环依法读之，皆成诗句，构思巧妙，华彩斐然，享誉一时，但也透示出他创作的雕琢、促狭一面。一生未仕，因生活贫困，曾出外漂泊，足迹遍历燕、晋、楚、闽，晚年被两广总督吴兴祚延为幕僚，为之操笔弄翰。

万树早年与无锡望族侯杲交，侯氏家有亦园，中有戏台名百尺楼，蓄声乐其中。万树身为亦园常客，得以观看许多昆曲著名剧目，由欣赏品评直至小试牛刀，也就是顺理成章的事了。充任吴兴祚幕僚之后，传奇创作更成了他展示才华的机会和形式，公务之余，则制曲为新声，每一脱稿，吴兴祚立即交付家班演出。万树一生创作戏曲剧本二十余种，今知者传奇九种：《风流棒》、《念八翻》、《空青石》、《锦尘帆》、《十串珠》、《黄金瓮》、《金神凤》、《资齐鉴》、《玉双飞》，杂剧八种：《珊瑚球》、《舞霓裳》、《藐姑仙》、《青钱赚》、《焚书闹》、《骂东风》、《三茅宴》、《玉山庵》。留存至今的只有三部：《风流棒》、《念八翻》、《空青石》，合刻为《拥双艳三种曲》。传奇创作外，万树还编纂了一部《词律》，汇集广博，选例精当，审音辨体，考订详明，在中国词学研究史上占有一席之地。

在昆曲传统作品的熏陶和滋养下开始传奇创作的万树，也脱离不开传统的制约。他的这三部传奇创作，已足以清楚地表明，他是怎样将传统作品作为自己的创作基础的。首先它们在形式上沿袭了明代中、后期传奇在人物设置和情节安排方面的常见模式：一位书生、两位才女，彼此钟情，中间穿插以朝廷的忠奸斗争并小人破坏，使三人的婚事迭生波澜，最后正义胜利，奸佞失败，书生登第得官，一夫二妻团圆。这三人在《风流棒》中是书生荆瑞草、才女谢林风和倪菊人，小人为童生；关目处理也都有来源：因题壁诗而生爱慕心本于吴炳《情邮记》，追舟来自唐伯

虎三笑姻缘事及高濂《玉簪记》，结尾之打喜分明为范文若《鸳鸯棒》之翻版。其他两剧的思路和人物设置也都大同小异。

其次在内容上继承了明中期以来思想界对于“情”的推重。在他的故事中，不仅多情才女在择偶问题上不论门第、财富，将彼此间的真情和爱慕放在高于一切的位置，那些莘莘学子也一个个成了“情”的化身。《空青石》中，自视为“情种”的钟青振振有词地宣称：“自古多情者方为大丈夫，便是为圣为贤，忠臣孝子，定要是个有情之人方做得来。”①《风流棒》中，男主人公荆瑞草竟然置功名于度外，在考卷上写起了情诗。《念八翻》里的书生虞柯对其心上人表明心迹时也信誓旦旦：“小生自称情种，亦负侠肠，蒙卿如此深情，我岂敢为薄幸。”②

再次从创作技巧上禀承了吴炳、阮大铖等人对于误会、巧合手法的运用。《风流棒》中的误会、巧合极多，先是荆生将倪菊人误会为赖能文，然后是董生冒充荆生，接着是赖家误以能文婚董生，最后又是荆生将赖能文误认为谢林风。《空青石》中的误会巧合也比比皆是：书生钟青本欲送给曲得候的空青石，却被老仆误送与鞠躬；钟青则将鞠躬转赠法帖中所夹【鹊桥仙】的作者“女史珊然氏”误认为曲家小姐；曲得候用花轿接至府中与己女成婚的钟生，下轿却变成了他的侄儿曲善等等，不一而足。

万树的作品在当时受到曲评家过高的夸赞，例如梁廷枏《曲话》卷三说：“红友为吴石渠之甥，论者谓其渊源有自。其实平心论之，粲花五种，情致有余而豪宕不足。红友如天马行空，别出机杼，宗旨固自不同也。”万树尽管在技巧上尤显圆熟，但抄袭模仿的痕迹比比皆是，创作缺少时代特征，可谓后世作手，但决非当代高手，梁廷枏的评价过矣。

① 清康熙二十五年（1686年）粲花别墅刻《拥双艳三种》所收本《空青石》。
② 清康熙二十五年（1686年）粲花别墅刻《拥双艳三种》所收本《念八翻》。

第五章　自得：李渔及其剧作

在明清易代之际的戏剧家群体中，李渔既有成就而又独特。说他独特，是因为面对家国之痛，他既不像陆世廉、李玉之类的遗民那样慷慨激昂，痛哭流涕，而入清后，他又不屑仕进，没有吴伟业、张声玠那样的易节者内心的苦痛和自谴。他似乎生活在他们的圈子之外，只顾自地卖赋糊口，逗笑媚世。说他有成就，是因为他在清初的戏剧创作中自成一家，别创异体，足以自立于文坛而传之后世。在这方面他本人也十分自负。李渔的造诣又不只局限在戏曲方面，也不只局限在文字方面，一应园林山水居室器玩梳妆服饰饮食养生，他无所不晓，无所不通，而以戏剧排场布局的设置、调拨为最精。只是，他在所有领域里都显得过于纤弱雕琢、趋世媚俗，称不得气概。可以说，李渔是一个有着诸多创获而又带有明显人格缺陷的人物。

第一节　失意的苟且

李渔（1610～1680年）字笠翁，号笠道人、随庵主人、湖上笠翁、觉世稗官等。浙江兰溪人。自幼聪颖，以才子称，为明末诸生，屡应乡试而不第。入清后不复应考，先移居杭州，后流寓金陵（今南京），开芥子园，以刻书卖文糊口，广蓄家姬，教以

戏曲歌舞，携之奔走于达官贵人之家，征歌献笑以艺搏食。一生著述极丰，诗文有《笠翁一家言全集》，其中的《闲情偶寄》“词曲部”、“演习部”为著名戏曲理论专著，小说有中篇《合锦回文传》和短篇集《十二楼》、《无声戏》，编选有《芥子园画谱》、《诗韵》、《资治新书》、《名词选胜》、《尺牍初征》等。李渔一生作剧十种：《怜香伴》、《风筝误》、《意中缘》、《蜃中楼》、《玉搔头》、《奈何天》、《比目鱼》、《巧团圆》、《凰求凤》、《慎鸾交》，总名之曰《笠翁十种曲》，今存世。



图 49 ［日］铜脉先生《唐土奇谈》绘李渔像

李渔不是一个奋斗型的人物，在他的思想中原本埋有随遇而安的惰性因子。按照传统文化的塑造，李渔最初也和当时所有读书人一样，跋涉在八股科举之途，并且因攻读五经和写古诗文而出名①，他后来写作小说戏曲以及旁及杂艺而享天下浮名，反而掩盖了其初衷。然而李渔毕竟只有“浮才”，他习诗不肯习一家，古文又重上古三代②，所以八股并不如性，乡试几考不中，又身历乱世之中，无心亦无力专事科读，于是就放弃了举业。

随分安命的人生观是支配李渔行动的主要因素，这不仅仅体现在他对待科举的问题上。李渔前期生活多贫，但他安贫乐道，他的《安贫述》诗其二曰：“读书求富贵，大失古人心。古来成

① 参见光绪年间《兰溪县志》卷五。

② 参见李渔《奇穷歌为中表姜次生作》，《笠翁一家言全集》卷五。

名士，强半田山林……所得亦以奢，胡为计浮沉。纷纷罹患儿，尽为多黄金。"[①] 无大志，知足常乐，构成了李渔的思想基调。他的小说戏曲作品处处打有他的思想印记，其中的理想人物多半是乐天知命、随遇而安的，小说《鹤归楼》里的段玉初、《三与楼》里的虞素臣，剧本《巧团圆》里的莫渔翁皆是如此。李渔在作品里还时时自己出面来告诫世人不可强自求取功名富贵，所谓"死生由命，富贵在天"，他说："凡人贵贱穷通，荣枯寿夭，总定在八字里面。"[②] 甚至在剧本《奈何天》二十三出里让丑汉阙里侯的第三妇出面劝化天下妇人，凡嫁不着好丈夫者，也应认命，说是"红颜薄命四个字是妇人跳不出的关头"，"大家像我一般，都安心乐意过了一世罢。"最终归于李渔的认识："从此红颜知有命，莺莺合嫁郑恒哥。"[③] 因而，李渔的作品没有磊落不平之气。

李渔的随分安命还表现在他对待自己所身经的那场巨厄。明清鼎革，是当时文人所面临的一场巨大变故，也因了每个人对之所持的态度而衡量出其人生观。为李渔小说《十二楼》做评点的明朝遗民杜濬，在其《樵青歌为黄仙裳作》诗里描写了明末文人面对这场灾难所做出的不同反应：或引颈就戮而殉国，或剃发披缁而遁迹空门，或进山入海不知所终，或佯狂痛哭尽日自污[④]。李渔的反应是什么呢？从他当时所写的诗文里，除了个人的哀痛感伤之外，我们却看不到一点民族家国意识。清顺治二年（1645年）七八月间，清廷宣布剃发令，令汉人发辫胡服，不从者治以军法，当时有"留头不留发，留发不留头"之语。众多讲民族气节的人因此而被砍头，李渔则顺从了清廷的命令，尽管极不情愿。读读他的七绝《薙发》二首中"遍寻无复簪花处"、"好去妆

① 李渔：《笠翁一家言全集》卷五。

② 李渔：《无声戏·改八字苦尽甘来》，尊经阁本。

③ 李渔：《奈何天》第三十出"闹封"，清文木堂刻《李笠翁十种曲》所收本。

④ ［清］杜濬：《变雅堂诗集》卷一。

台衬绿云"[1] 一类的调侃诗句，会觉得他对此几乎气无烟火。李渔终不是一个以国家民族为念的文人，他只生活在个人狭小卑琐的精神境地里。

巨大频繁的战争灾难，亲朋好友倏忽间的生命丧失，困窘拮据的生活条件，所给予李渔精神上的消极影响，远远超过了激发他民族意识的积极因素。丧失家园的失落感和物质生活的极度匮乏，给李渔带来的是人生无常、生命易逝的感慨，使他满足于苟安的生活。当社会将李渔那点最起码的温饱与安全需要践踏在地的同时，也剥夺了他的人格信念，使他失去了追求与向往，苟活取代了立志，好死不如赖活着——这种奴性的生命哲学从此在李渔的头脑中安营扎寨。

明末时的李渔，历经动乱，藏山居乡，惟知安贫读书，进入清朝以后，却忽然似乎要做点什么事了。时局初定，李渔年已四十，却一洗以往闲恬淡雅之态，迁家杭州，开始另外一种市井倥偬的生活，不再以作古诗文为务，而开始创作小说，继而是创作戏曲剧本，待有了一定名声和积蓄以后，就开始过放浪的生活，蓄歌姬、建庭园，美衣精食，讲求声色口腹之娱。是什么原因导致李渔生活方式的转变？当然，时局逼迫是首要因素，搬入城市是因为乡间纷乱住不得了，但他生活态度转变的内在因素却是出自其本身，这就是：李渔继承了晚明士人任诞放浪的人生观。当李渔还在战乱乡居时，想放浪也放浪不起来。可是一旦时局稳定、生活有依，他内心的名士风流情结就踊跃起来。只不过他不是从反叛传统出发，而仅仅为了满足自己的声色之娱，就与晚明士人的旨趣大相径庭，没有了他们用行动抗击理学的内核，徒有其生活放浪的外表。

李渔文名大起，一时公卿士大夫都乐于结交，这使李渔开辟

---

① 李渔：《笠翁一家言全集》卷七。

了另外一条“趁钱”之道，即：做清客，打抽丰。李渔五十岁左右开始他的清客生涯，四出游历，目的无非是为了广谒公卿士大夫之门而营利。游历途中偶然得到几位有戏剧天才的歌姬，组成戏曲家班，更为其遨游权贵之门而打抽丰奠定了雄厚的基础。清客乞食有乞食的本领，在这方面李渔则是最有才气者。除了有家班奉觞以外，他懂各种杂艺，会帮人选妾，设计园亭，教人化妆、美食、种花、养生，为此还撰有《闲情偶寄》专著一部。当然，对于这种摇尾乞怜的生活，李渔内心是矛盾痛苦的。他在小说《谭楚玉戏里传情，刘藐姑曲终死节》里让莫渔翁说：“那打抽丰的事体，不是我世外之人做的，只好让与那些假山人、真术士去做。我没有那张薄嘴唇、厚脸皮，不会去招摇打点。”[①] 这是他对自己托钵招讨生涯的否定？自讽？然而，既然早已认为自己“一命无荣子不才”[②] 而不肯再走科举之路，既然不得不靠“砚田笔耒”为生，既然有一家四十口的裹腹之忧，既然还要满足自己的声色之娱，既然又走上了打抽丰的道路，更要紧的，既然自己也没有什么大志，只是一个最普通的小人物，那就苟且一下吧。

“生忧患之中，处落魄之境，自幼至长，自长至老，总无一刻舒眉”[③] 的李渔，偏要卖文逗笑，尽管是为生活所迫，但也是其禀赋滑稽而无志、性格卑微而琐屑使然。

我们并不因此而过分地责怪李渔。在那个价值失衡的时代，他并没有像一些人那样为了换取性命官禄不惜以国土相赠，为了权力地位不惜为虎作伥，为了一己之利不惜坑害百姓。与之相比，李渔这样一个主要以笔墨文字为生的文人，实在算不得什么

① 李渔：《十二楼》。
② 李渔：《清明日扫先慈墓》，《笠翁一家言全集》卷六。
③ 李渔：《闲情偶寄·词曲部·宾白第四·语求肖似》。

无行。他所贪图的也不过是一己的安逸，所乞免的无非是口腹之虞。当整个世界都颠覆、沉溺在邪恶腥臭的污水里的时候，他的这种猥琐举动有什么值得大加指责的呢？

李渔一生显现的就是这样一种矛盾而复杂的实在人生。尽管不无龌龊，然而也有一点可敬：他是真诚而坦率的。因此，他的所有心思、感触、理想，都明白地体现在他的作品中，他的气质、情趣、格调，也都明白地暴露在他的作品中。因而，他的作品也是真实的。

第二节　卑微的格调

于是，李渔的创作就具有了鲜明的个人特色。

李渔在戏曲领域里的成就最为卓著，而他的戏曲创作，在在显现出其生活观念、个人心态和情趣境界的深刻烙印——李渔的剧作几乎都可看做是他生活的直接映射，这也是李渔一个明显的特点。

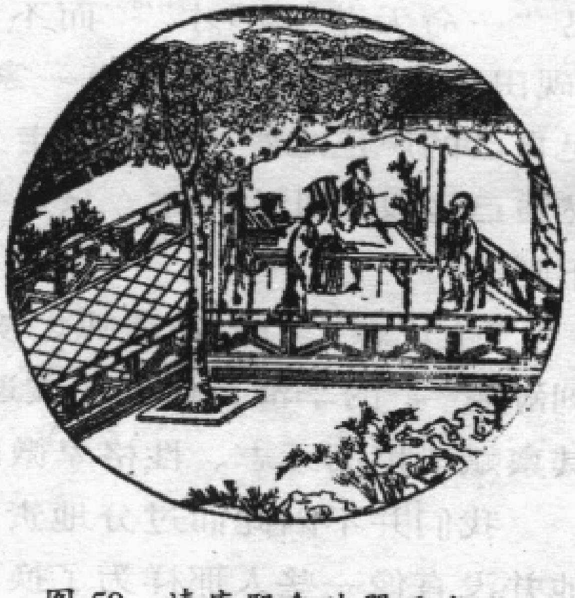


图 50　清康熙金陵翼圣堂刊《笠翁十种曲·怜香伴传奇》插图

他的剧作皆境界狭小，津津于个人和家庭的生活琐事，即使是在丧乱之中，他也没有分心去关注一下严峻的社会现实，目光仍然放在一夫多妻、天伦共享的家庭安逸享乐上。他的第一部剧作《怜香伴》以自己妻妾相和事迹为模。顺治二年（1645 年）春，明金华府同知许檄彩为李渔纳妾曹氏，妻妾相处无间，李渔喜出望外，因作是篇。剧本写秀才范介夫之妻崔笺云见少女曹语

花而怜之，终至设法将其荐于丈夫作妾，二人不悍不妒，共事一夫。此剧作于顺治五六年（1648、1649年），其时浙东为清兵占领不久，时局尚未平定，明末遗民正惊对这一历史巨变，不知所以。而李渔被清人强行薙发也才两三年，瞬即平复下来，竟有闲心来写这样一部作品，其卑琐心态可知了。

虽说是在清兵掳掠中受到极大惊吓，李渔的作品中却几乎没有表现社会动荡的些许意思。其剧作《巧团圆》的背景正是明清易代，描写的是在战乱中清兵掠人拍卖的丑恶行径。这是清兵入浙时发生过的事实，清人王士祯《池北偶谈》卷二十四"一家完聚"条有着详细记载。李渔却诡其辞，称做闯王之事。而且在行文中丝毫没有谴责丧乱，反而津津乐道主人公姚继乱中得福的奇遇，宣扬只要人存善念，就会历战乱而不惊，遭动荡而不损，最终仍然阖家团聚、共享荣华富贵。清人睡乡祭酒为李渔《巧团圆》第四出"试艰"所写批语曰："笠翁之曲，工部之诗，俱得力于兵火丧乱，可见文人遭遇，无境不可，不必定如太史公以名山大川为有益之地也。"① 对其赞许极高，将他与杜甫相提并论，这实在是"歪曲"了他。李渔的眼界只盯在个人的命运情感、悲欢离合上，没有像孔尚任作品那样将个体的悲剧连结着国家和民族的命运，落入了促狭的框范，其境界是无法和杜甫相提并论的。

从人生观念来看，李渔是一个既要享受风流之趣、又不欲尽失名教礼仪的中和人物。他在小说《合影楼》里既不赞成古板执拘的管提举，也不赞成风流浪荡的屠观察，而推举"心体绝无一毫沾滞，既不喜风流，又不讲道学，听了迂腐的话也不见攒眉，闻了鄙亵之言也未尝洗耳"② 的路公，更在剧本《慎鸾交》第二出"送远"里借华生之口说出如下这番道理："我看世上有才有

① 清文木堂刻《李笠翁十种曲》所收本。
② 李渔：《十二楼·合影楼》，清顺治刊本。

德之人，判然分作两种：崇尚风流者，力排道学，宗依道学者，酷诋风流。据我看来，名教之中不无乐地，闲情之内也尽有天机。毕竟要使道学、风流合而为一，方才算得个学士文人。"①调和的结果，已经远离晚明士风的本旨。从根本上说，李渔享受人生的思想又与他随分安命的认识相一致。

因了上述原因，李渔的戏曲创作一仍晚明才子佳人的格套，却缺乏其清新的格调，徒有其美男丽女的形式。他津津乐道于一夫御多妻、数女求一男的风流唾谈，眼光只在平俗的床笫调情间打转，而归结于以风化劝世，所谓："欲扮宋儒谈理学，先妆晋客演风流。""莫道词人无小补，也将弱管助皇猷。"②又所谓："尔来节义颇荒唐，尽把宣淫罪戏场。思借戏场维节义，系铃人授解铃方。"③

李渔靠卖文糊口，自然极为重视其市场效益，注意观者的口味，因而他的作品皆奇巧而浅显，走得过头了就是媚俗。

为了市场效益，李渔明确表示自己以取乐世人为己任，并以"谈笑功臣"自居，说是"使数十年来，无一湖上笠翁，不知为世人减几许谈锋，增多少磕睡。"④他在剧作《风筝误》收场诗里说："惟我填词不卖愁，一夫不笑是吾忧。举世尽成弥勒佛，度人秃笔始堪投。"⑤在《与韩子蘧》书里更是非常自信地宣称："大约弟之诗文杂著，皆属笑资。以后向坊人购书，但有展阅数行而颐不疾解者，即属赝本。"⑥因而其小说大多滑稽出智，其剧本亦重嘻笑谐趣。我们读他的文字，常常觉得他把一些原本严

① 清文木堂刻《李笠翁十种曲》所收本。
② 李渔：《凰求凤》结尾下场诗，清文木堂刻《李笠翁十种曲》所收本。
③ 李渔：《比目鱼》结尾下场诗，清文木堂刻《李笠翁十种曲》所收本。
④ 李渔：《与陈学山少宰》，《笠翁一家言全集》卷三。
⑤ 清文木堂刻《李笠翁十种曲》所收本。
⑥ 李渔：《笠翁一家言全集》卷三。

肃悲痛的事情写成了轻松愉快的喜剧，而且处理得使你觉察不到一点点忧思。

即使像《比目鱼》这样以爱情悲剧为题材的剧作，也没有丁点怨愤、痛彻之情，却因为主人公得神助出人头地而使悲剧转换成喜剧。即使像《玉搔头》这样以宫闱斗争为背景的剧作，也没有丝毫庄重、凛烈之气，反而将严峻复杂的政治局面付之以游滑之笔。故而睡乡祭酒在第三出“分任”眉批里说：“是剧止有嘉祥，绝无凶咎，奏雅乐于燕喜之家，莫善于此。无怪家弦而户颂也。”① 即使像《巧团圆》这样以战争离乱为背景的剧作，也没有半缕伤感哀痛之思，而充满了意外的喜剧情结，一桩桩的喜出望外相连，一直走向最后的合家团圆。



图 51 清康熙金陵翼圣堂刊《笠翁十种曲·巧团圆传奇》插图

历乱之后的李渔，内心深处不是没有一点创伤的，不免偶尔在作品里泄露出来。为了苟求生存，躲避世间的人祸，他只好一方面多次声明自己的创作宗旨是要做“圣明之世、文物之邦一点缀太平之具”②；一方面还专门作了一篇《曲部誓词》，声明：“生平所著传奇，皆属寓言，其事绝无所指。恐观者不谅，谬谓

---

① 清文木堂刻《李笠翁十种曲》所收本。

② 李渔：《闲情偶寄·居室部》。

寓讥刺其中，故作此词以自誓。”[①] 其誓词说：

不肖砚田糊口，原非发愤而著书，笔蕊生心，匪托微言以讽世。不过借三寸枯管，圣天子粉饰太平……加生旦以美名，既非市恩于有托；抹净丑以花面，亦属调笑于无心。凡以点缀剧场使不岑寂而已。但虑七情之内，无境不生，六合之中，何所不有？幻设一事，即有一事之偶同，乔命一名，即有一名之巧合。焉知不以无基之楼阁认为有样之葫芦？是用沥血鸣神，剖心告世：稍有一毫所指，甘为三世之瘖。即漏显诛，难逋阴罚。作者自甘于有赫，观者幸谅其无他。

 信誓旦旦，极为可怜。

至此，李渔对于传统文化所赋予他的所有人生信仰、道德准则等等，都已经无所谓了。既然他的精神生命早已经被社会窒息了，他何必还留着一丝血脉招人讨厌，也惹自己烦恼呢？他何必不换一副面孔悠游自在地活在世上而享受人生呢？人格、气节早已被剥夺尽了，他何必还在乎自己手中这枝无足轻重的破笔呢？那位“请为杜拾遗，再补十之二”[②]，那位曾经“为任侠，意气倾其座人”[③] 的李渔早已不复存在了，站在我们面前的是这样一位只希望苟且偷生的李渔。

然而李渔却也有自己的好处，那就是：他的创作绝不因袭前人，拾人唾余。他在《闲情偶寄·词曲部》里专列“脱窠臼”一节来强调剧本创作必须创新，说是“传奇之家，务解‘传奇’二

① 李渔：《笠翁一家言全集》卷二。
② 李渔：《甲申纪乱》，《笠翁一家言全集》卷五。
③ ［清］丁澎：《一家言序》。

字。欲为此剧，先问古今院本中曾有此等情节否，如其未有，则急急传之，否则枉费辛勤，徒作效颦之妇。”李渔的作品全部都是自己的创新之作，他对此也颇为自负，所谓“若诗歌词曲以及稗官野史，则实有微长，不效美妇一颦，不拾名流一唾，当世耳目为我一新”[1]。他写剧本不随便下笔，而必有一新奇事迹才肯着墨，所谓“无事年来操不律，考古商今，到处搜奇迹”[2]。即使是其作品中的议论，也时有发明，如小说《乞儿行好事，皇帝做媒人》里有句：“这两种议论，都出自己裁，不是稗官野史上面袭取来的套话。看小说者，不得竟以小说目之。”[3] 李渔毕竟是位有创见的作家。

除小说戏曲外，李渔还把他的创新才华体现在生活的各种技巧上。光绪《兰溪县志》卷五“文学门”说李渔“性极巧，凡窗牖床榻服饰器具饮食诸制度，悉出新意，人见之莫不喜悦，故倾动一时”。其成果就是作为生活百科的《闲情偶寄》的成书。时人对他这方面的才能评价很高，例如余怀说：“李子以雅淡之才，巧妙之思，经营惨淡，缔造周详。”[4] 李渔则自认为他的《闲情偶寄》是“不特工巧犹人，且能自我作古”[5]。而其中最为我们今天所重视的就是集戏曲创作历史经验大成的“词曲部”。

然而，因了个性气质的纤弱卑小，李渔所有的创作都打上了他自己的印记。清人刘廷玑《在园杂志》卷一评论他说：“李笠翁一代词客也。著述甚伙，有传奇十种、《闲情偶寄》、《无声戏》、《肉蒲团》各书，造意创词皆极尖新。沈宫詹泽堂先生评曰：‘聪明过于学问。’洵知言也。”以“学问”来衡量“才华”，

① 李渔：《与陈学山少宰》，《笠翁一家言全集》卷三。
② 李渔：《比目鱼》副末开场。
③ 李渔：《十二楼》。
④ ［清］余怀：《闲情偶寄序》。
⑤ 李渔：《与陈学山少宰》，《笠翁一家言全集》卷三。

是受乾嘉学风影响，并不足取。但刘氏确实说出了李渔的风格特征，即："造意创词皆极尖新"。

李渔作品的所有长处，也同时又是其短处，这都与他的心理结构和生活态度有关。例如他极其强调创作题材的新奇，所谓"新也者，天下事物之美称也"①，"有奇事方有奇文"②。所以，他的小说戏曲都可说是故事新颖，情节奇巧。但他过分逐奇弄异，就显出明显的人工雕琢痕迹，使作品失去了真实性。其作品结构严谨，主线明确，针线细密，前后照应周到，然而却过于雕琢，伤于做作。他的语言贵浅显，生动流畅，谈吐诙谐，涉笔成趣，但却失之轻佻庸俗，"未免时有流荡子出言不择的恶趣"③。他在生活居处各个方面的审美情趣都重机趣，取意尖新，追求变化，但都脱离不了整体上的狭小卑弱境界。

李渔的人生悲剧成就了他的所有创造，也带来了其致命弱点。

① 李渔：《闲情偶寄·词曲部·结构第一·脱窠臼》。
② 李渔：《闲情偶寄·词曲部·结构第一·脱窠臼》"立主脑"。
③ 李渔：《闲情偶寄·词曲部·结构第一·脱窠臼》"立主脑"。

第六章　同构：洪升与《长生殿》

清康熙年间，传奇创作的祭坛上冉冉升起两颗璀璨的明星，那就是洪升《长生殿》和孔尚任《桃花扇》，时人称之为“南洪北孔”。他们的出现，犹如在传奇发展的最后时期推出集大成式的代表，从而以高潮式的结尾为明清传奇工程划上圆满的句号。

洪升《长生殿》在当时即已获得绝高的称誉，“一时朱门绮席，酒社歌楼，非此曲不奏，缠头为之增价”①，“蓄家乐者，攒笔竞写，转相教习”②。然而名高遭忌，《长生殿》被清廷禁演，洪升断了仕途之路，“可怜一出长生殿，断送功名到白头”③。但从那时起，洪升的名字便和他的《长生殿》一起，获得了永恒。

第一节　洪升的人生叹息

一、生平遭际

洪升（1645～1704年）字昉思，号稗畦、稗村、南屏樵者，

① ［清］徐麟：《长生殿序》，载光绪十六年（1890年）上海文瑞楼刊本《长生殿》卷首。

② ［清］吴舒凫：《长生殿序》，载同上。

③ ［清］阮葵生：《茶余客话》卷九。

钱塘（今浙江杭州）人。少从声韵专家毛先舒学，得其真传。康熙七年（1704年）进京入国子监为监生，次年返乡。因蒙家难，长年四处漂游流寓，穷困潦倒，备尝颠簸坎坷之苦。其间长期客居京师，结识权贵名流李天馥、王士祯等人，希望得到举荐但从未如愿。前期以诗名，著有《啸月楼集》、《稗畦集》、《稗畦续集》等，后渐寄情词曲，撰戏曲十种，今存传奇《长生殿》、《锦绣图》，杂剧《四婵娟》。康熙二十八年（1689年），因国忌日演出《长生殿》，为小人所纠，遭国子监除名。两年后离京返乡定居，愈益潦倒，后堕水死。

洪升的一生，只在最初有过一个很短暂的光明时期，然后就长久地在穷愁潦倒中徘徊挣扎，日益丧失了亮色，因而他中年以后的心绪基本上是被失望和惆怅所充斥。

洪升的青少年时代呈示出一种聪俊英气，大有披坚执锐的趋势。他出身钱塘名族，门皆赐第，家有珥貂，累业清华，藏书如海，十五岁即已“早擅作者之林”①，二十岁则“著书不可算。染翰惊世人，卓荦凌霄汉”②。二十四岁入北京国子监就学，依居外祖父户部尚书黄机，更是蒸蒸日上。初至京华，举目所见，都是皇廷气概，朱宫玉砌，凤辇龙旌，万国车书，千官拜舞，使他内心激动不已，他感到能有这个机会进京求学对自己是何等的荣幸。当时的洪升年青气盛，以为凭自己的才华，正可以在京都一展豪雄。然而，事实却很快打破了他心目中的幻像。洪升并没有因为自己的熠熠才华而受到赏识，反而在一年的干谒生活里，茕茕落落，挥撒金尽，饱尝了世事的辛酸。他神疲气衰，知道自己不合时俗，不能在这种环境里生存，只好返回家园。他在诗里记录了自己的悲凉心境：“落拓何辞人共弃，佯狂一任客相嘲。

① ［清］柴绍炳：《柴省轩文抄》卷十《与洪昉思论诗书》。

② ［清］张竞光：《宠寿堂集》卷九《赠洪昉思》。

平生畏向朱门谒，麋鹿深山访旧交。”① “招贤自古称燕地，逐客今朝别帝乡。”②

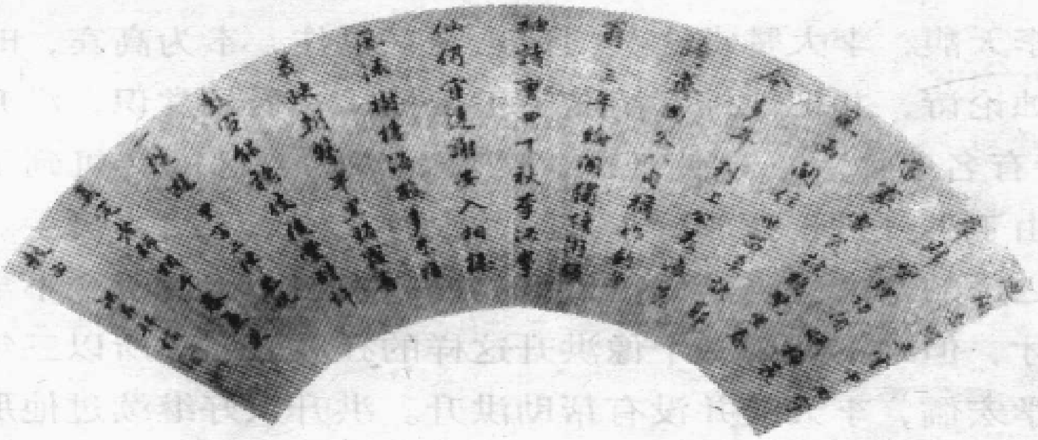


图 52 洪升手书扇

从此，洪升的生活来到一个转折点，开始向下坡滑去。以后他就一蹶不振，在精神上再也没能重新崛起过。回乡不久，他就遭到了重大的生活打击——承受了严重的“家难”，其幽灵并缠绕了他整个一生：一是父亲得罪朝廷而被系，一是洪升为父母所不容。直接影响了洪升生活的主要是后者，所谓“天伦之变”，这给他造成的精神创伤颇为深重。家难给他带来的更直接后果却是使他有家难归，并失去了家庭经济上的支持，这无疑把他这个从来不会生理的书生推向了窘境。为生活所迫，心高气傲的洪升不得不开始了一条到处游走求食、依人而居的痛苦之路。他赴中原，游越中，趋大梁，四处行役，以后的二十年中，他很多日子都是在清客生涯里度过的。洪升是一个传统的读书人，他所能够期望的前程只能是入仕，他所希图的改变目前生活状况的契机也只是为当道者赏识。因此，他一方面深感在这个不平的社会中怀

① 洪升：《北归杂感四首》其三，《啸月楼集》卷五。
② 洪升：《北归杂感四首》其一，《啸月楼集》卷五。

才不遇的痛苦，一方面却又希冀终有一日能忽见天日，因而不倦于投谒权贵之门。

洪升三十岁时，第二次来到京城，以诗卷投谒当时的吏部左侍郎李天馥，李大赞赏之，把他延至家里住，奉为高宾，时时与他秉烛论诗，并把他推荐给名士王士祯，亦受到赏识，洪升一时“以诗有名京师”①。这使他欣喜若狂，以为自己的转机到了。但是，由于洪升过于狂放，李天馥并没有在仕途上对之援手。深谙为官之道的李天馥当然懂得，官场可以容纳千千万万个不学无术的庸才，但绝不需要一个像洪升这样的狂放之才。所以三年后诏举博学宏儒，李天馥并没有帮助洪升。洪升只好继续过他那穷愁潦倒的穷国子生生活，一直到四十七岁。这其间洪升还遭遇了父亲获罪遣戍的重大打击。

现实人生的映像，反差极其鲜明。过去“簪笔朝朝侍凤楼，一时异数有谁俦”的锐进书生，一生的遭遇却是“盛代好文贫未遇”，以致落得最后的“青阳白发愁无计”②。心绪悠悠，愁思绵绵，洪升的失落感也永无绝期。在他生命的日出和日落之间，有着一个由兴盛而衰落、由憧憬而幻灭、由期待而失望的过程。这位由传统文化滋养出来的读书士子，对于传统文化所提供的那种生活理想过于认真、执着，才有了他深切而痛楚的幻灭感。又因为对这种幻灭感的认真、执着，不肯自欺欺人，才有了他文字中那种深刻的失落情绪。

二、寄情于传奇创作

于是，洪升寻找一个在创作中借意寓情而发抒自己郁闷之气的机会。《长生殿》曾经三易其稿，从最初落笔到最后定稿，其

---

① ［清］王士祯：《香祖笔记》卷九。

② 洪升：《简高澹人少詹》，南京图书馆藏清抄本《稗畦集》。

间历时十余年，清晰映现了洪升思想发展的曲折脉络。

二十九岁那年，他已经在寄食依人生活里困顿了好几年，所谓“依人偏傲骨，人世遂多愆。适越航空返，游梁车倦还”①。与人对坐闲聊，“谈及开元、天宝间事，偶感李白之遇，作《沉香亭》传奇。”② 是为《长生殿》的前身。可以看出，此时洪升的注意力集中在李白的失意不遇上，由怜才而自怜，而自伤身世。这时他的境界还比较狭小，仅仅注目于一己的进退浮沉，感慨也不是很深。

三十五岁那年，因为好友毛玉斯说他的《沉香亭》传奇“排场近熟”，他删去李白事，而加入李泌辅助肃宗中兴事，改名为《舞霓裳》。此时他已名闻京师，但长久郁郁，在居京和归乡之间徘徊不定，而父亲获罪的事情已经开始。《舞霓裳》瞩目于安史之乱乐极哀来的历史进程，已将个体的命运与家国社会联系起来，而寄希望于有朝一日的否极泰来，在贤人帮助下实现中兴。

《长生殿》成于康熙二十七年（1688 年），当时洪升四十四岁，已经先后在北京和各地寄食依人二十年，所谓“伤心作客三千里，屈指依人二十秋”③，早已看不到希望，而人也到了对愁苦“欲说还休”的年龄。此时的洪升，已经不满足于在作品里单纯勾画历史的轮廓，而是将笔触深一步地探向人物的心灵幽境，就这个题材来说，就是把目力聚焦于人物的幻灭感和无尽的幽思，从中寻找自己的共鸣点，而借李杨情缘的深挚痛切来抒发。

于是，我们就理解了，为什么洪升写有那么多的剧本，却惟独将《长生殿》视为自己最珍爱的一部；为什么他写剧本一向很快，惟独这一本却先后用了十几年的时间——他是将自己的生命

① 洪升：《喜汪雯远授太史却寄》，《啸月楼集》卷四。

② 洪升：《长生殿例言》，载清康熙间稗畦草堂原刻本《长生殿》卷首。

③ 洪升：《毗陵舟次有感》，南京图书馆藏清抄本《稗畦集》。

溶进去了。

审视一下洪升对于题材和前人不同的处理，也可以很明显地看出他的思想倾向。

在洪升《长生殿》之前，“李杨情缘”曾经长期成为历代文人热衷吟咏的传统题材。早在唐代就已经有不少“李杨故事”传世。如著名诗人白居易的《长恨歌》、陈鸿的《长恨歌传》等，另外还有许多像《明皇杂录》、《安禄山事迹》、《开元天宝遗事》之类的笔记小说。宋初乐史的《杨太真外传》两卷，则是上述李杨传说的集大成者。在宋金对峙时代，人们在汴梁、临安等地的瓦舍勾栏里，可以听到《杨贵妃私通安禄山》、《杨贵妃舞霓裳曲》等说话，这些记录在当时“说话人”的重要参考书《绿窗新话》里。元代王伯成创作了一部《天宝遗事诸宫调》（又称《开元遗事》），杂剧则有关汉卿《唐明皇启瘗哭香囊》、白朴《唐明皇秋夜梧桐雨》、庾天锡《杨太真霓裳怨》等。明人诸多描写李杨故事的杂剧、传奇中，只有屠隆的《彩毫记》和吴世美的《惊鸿记》传世。清代在《长生殿》问世之前，以李杨故事为题材的剧作有尤侗的杂剧《清平调》和孙郁的传奇《天宝曲史》。

以上作品，除去那些散佚失传的以及内容芜杂、矛盾百出的以外，剩下的仍然可以排成长长的一列。可以说，多数李杨故事都把其情缘视为家国悲剧的根本原因，因而在处理二人关系时往往泼之以污水，甚至在描写中怀着阴暗心理极力夸饰其宫廷淫乱。

例如王伯成《天宝遗事诸宫调》主要就写李、杨和安禄山的三角淫乱之事，既有杨贵妃生前唐明皇的“遣欢杨妃”、“宠杨妃”，又有安禄山的“偷杨妃”、“戏杨妃”、“别杨妃”；既有杨贵妃死后唐明皇的“祭杨妃”、“哭杨妃”、“梦杨妃”，又有安禄山的“泣杨妃”、“忆杨妃”、“梦杨妃”。王伯成还津津敷陈诸如“杨妃出浴”、“杨妃剪足”、“杨妃闹酒”、“杨妃上马娇”等等性感场面。

吴世美《惊鸿记》不以杨玉环而以梅妃江采蘋为正旦，则是

描写了李、杨和江之间的三角恋爱关系。在吴世美的笔下，被诬遭贬、红颜薄命的江采蘋是值得同情的弱者，她对明皇一直忠贞不贰，最终得以与之团圆。而杨玉环则是一个不干不净、争风吃醋的悍妇。她既是寿王之妃，又与安禄山有私情，与梅妃争宠时则不择手段。唐明皇则是一个风流好色、毫无真情可言的昏君，他既与江采蘋有“梅亭私誓”，又与杨玉环结“七夕之盟”，无非出于一己的淫欲而已。

因而，多数作品洪升都没有十分留意。从内容处理和感情倾向性来看，其中只有两部作品对洪升有着重要影响：一为白居易《长恨歌》，一为白朴《唐明皇秋夜梧桐雨》。

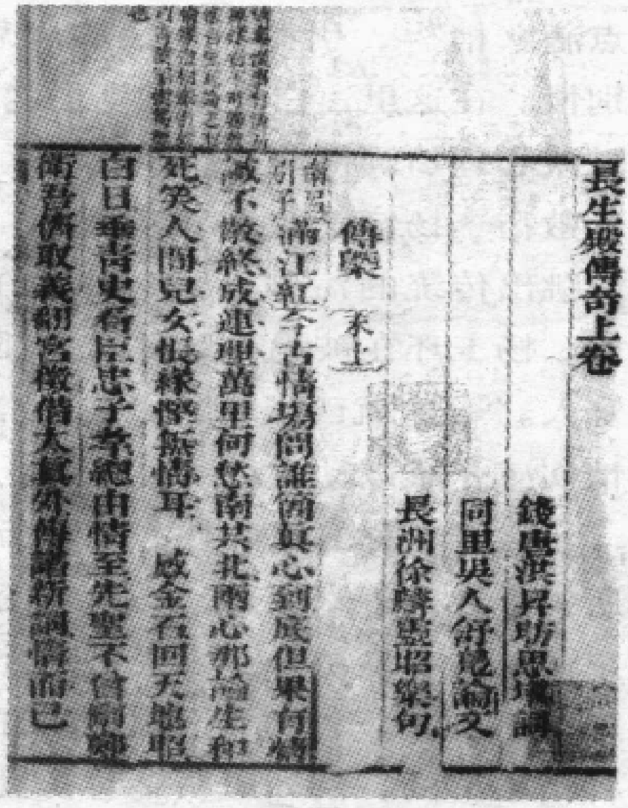

長生殿傳奇上卷
錢唐洪昇昉思填詞
同里吳人舒鳧論文
長洲徐麟靈昭樂句
傳槩 末上
南呂引子 滿江紅 今古情場，問誰個真心到底？但果有精誠不散，終成連理。萬里何愁南共北，兩心那論生和死。笑人間兒女悵緣慳，無情耳。 感金石，回天地。昭白日，垂青史。看臣忠子孝，總由情至。先聖不曾刪鄭衛，吾儕取義翻宮徵。借太真外傳譜新詞，情而已。

图 53 清康熙刊本《长生殿》书影

洪升自己说他写《长生殿》，本诸《长恨歌》。《长恨歌》里最为精彩的，是描写李杨故事中纯情的部分。白居易采用民间传说，对这对情侣之间那种“在天愿为比翼鸟，在地愿为连理枝。天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期”① 的挚情进行了充沛的描摹，以致被正统文人斥之为“白于荒淫之语，终篇无所规正”②。洪升的目的是揭示悲剧命运给李杨二人所造成的无尽心灵惨痛，因而一定要像白居易那样先渲染二人的深情，这就是他借重于《长恨歌》

① ［唐］白居易《白氏长庆集·长恨歌》。
② ［宋］张邦基：《墨庄漫录》卷示。

的原因。然而，白居易在长诗中还是寄寓了女色亡国的思想，因而对李杨多所贬责，所谓“汉皇重色思倾国”，“从此君王不早朝”之类。对这种迂腐的论调，洪升却没有沿袭（说见后）。

《唐明皇秋夜梧桐雨》里白朴在安史之乱结束、唐明皇回到长安之后，安排了整整一折来写他对杨妃的忆念。他命画工画了杨妃的真容供养，每日对画伤情，以泪洗面，偶见杨妃参驾，却又是南柯一梦，听“窗儿外梧桐上雨萧萧，一声声洒残叶，一点点滴寒梢”[1]，引惹得他满腹幽思，一腔愁绪，万种忆念，千样别恨。在这里，白朴用他清丽隽永的笔把一个未亡人失意萧索的黯淡心理勾画得情尽意至、态远愁浓，已开《长生殿》后半部极尽敷衍李杨忆念的先声。但是，白朴在处理李杨情缘纠葛时却未能跳出传统的污秽模式，并且在马嵬之乱时让唐明皇轻抛杨贵妃，杨玉环在被赐自尽时说：“陛下好下的也。”李说：“卿休怨寡人。”[2]这就已经斩断了二人情缘，以后的忆念也就失去了真情实感，难以动人。

洪升自称《长生殿》是对历史的翻案之作。他说：“念情之所钟，在帝王家罕有，马嵬之变，已违夙誓。而唐人有玉妃归蓬莱仙院、明皇游月宫之说，因合用之，专写钗合情缘，以《长生殿》题名。”[3]洪升的意思很明白，即是说：帝王家的爱情罕有钟情不移的，例如唐明皇对杨贵妃平时好像爱得死去活来，又是私下定情，又是七夕盟誓，可到了马嵬之变时便只顾自己摆脱干系而逃命，不管杨贵妃死活了。我这里则把唐人传说中杨贵妃死后的故事如升仙、游月宫之类，和前面的合起来写，使其情缘完好，使剧本完成一个统一的主题，所以以《长生殿》命名。洪升

---

① 〔元〕白朴：《唐明皇秋夜梧桐雨》杂剧第四折，《元曲选》本。
② 〔元〕白朴：《唐明皇秋夜梧桐雨》杂剧第三折，《元曲选》本。
③ 洪升：《长生殿例言》。

提到的“升仙”、“游月宫”折出，是他对李杨情缘进行升华的基点。由于这些传说都是通过幻想的方式表述出来，以之与主人公实际上的悲剧命运相映衬，更能够加浓其失落情绪，所以，洪升强调了它、发挥了它。洪升与之的共鸣点，仍然在失落意绪上。

因为洪升要使李杨情缘完美起来，就必须改变以往所有有关作品的写法，而重新构思。他的难点在于马嵬之变，因为这是最基本的历史事实，不可回避，但他却巧妙地进行了回护（具体论述见下），从而使他手下的李杨情缘显现一种全新的风貌。这，也就是《长生殿》在众多同类题材中能够不蹈故辙、另辟蹊径的原因。《长生殿》卷首徐麟所作序说洪升在剧中“尽删太真秽事”，“或用虚笔，或用反笔，或用侧笔、闲笔，错落出之，以写两人生死深情，各极其致”①，可谓深得作者用心。《长生殿》吴作梅跋亦颇说中肯綮：“昔陈子昂才名未高，于宣阳里中击碎胡琴，文章遂达宫禁。先生诗文妙天下，负才不遇，布衣终老。此剧之作，其亦碎琴之微意欤？”② 吴作梅是洪升的门人，应该比较知道乃师的深心。

第二节　意绪的渲染

一、人生失落意绪的显现

迄今三百年来，对于洪升到底在《长生殿》里描写了什么、表达了什么，人们一直在探究着、争论着。或者认为，此戏有意识地借李、杨爱情表现了一个王朝变乱的景象，体现了作者的民族意识和兴亡之感。或者说李、杨爱情是剧中描写的重点，作为背景的安史之乱加深了作品的爱情主题。还有以前后矛盾说、主

---

① 载清光绪庚寅（1890 年）上海文瑞楼刊《长生殿》卷首。

② 载民国八年（1919 年）暖红室汇刻传剧《长生殿》卷首。

线副线说为纲领而将其归纳为双重主题者。

为探究洪升的原始意向，试着从剧本的字里行间捕捉作者的身影和心理印痕，读者就会感到沉重。那是一种压得人喘不过气来，然而又无处逃遁的沉重。洪升似乎不擅长“笑”的艺术，哪怕是微笑。读他的剧本，似乎是在和一位饱经风霜、深谙世事艰辛的老人在谈心，尽管当时的洪升还不能算老。在他一咏三叹的歌吟中，读者感受得到那深埋在胸中的低沉叹息。

洪升感叹的是什么呢？使他感到痛苦然而又无力解脱的是什么呢？就《长生殿》剧本里所传达出来的情绪而言，那是一种人生不永、情缘易逝、世事沧桑、倏忽幻灭的失落感。

洪升在《长生殿》里歌咏了情缘，但他所着力刻画的却不是情缘的美丽与华贵；洪升在其中也描写了历史事件，但他所刻意强调的却不是历史事件的曲折与奇异。他的情感支点，并不在于历史事件和人物情缘关系所结成的那种独特生存状态，而在它的结果，在于它给剧作主人公所带来的无穷尽的绵绵惆怅。而他，则在人物的悲剧命运中咀嚼人生的苦涩，在对历史的反观里品味时代的悲哀。

恰如洪升在《长生殿·序》中所说，他所描绘的是一个“逞侈心而穷人欲，祸败随之”[①] 的过程，而体现的是历史“乐极哀来”的幽思——悲剧主人公在失去了一切之后那种“怨艾之深”的失落情绪。《长生殿》的立意就在于对这种悲剧过程的展开，而落笔在它给人带来的惨痛心灵经历和挥挠不去的失落意绪。

受这种整体构思的制约，洪升在剧本前半先拓出历史生活的宽度，由人物间伸展出纠葛交叉的关系，继而渐次加长、延展下去，在适当的地方相遇，结于第二十五出“埋玉”的高潮——至此，两位主要人物之一的杨玉环已经玉陨香消，魂归仙境，剩下

① 载清康熙间稗畦草堂原刻本《长生殿》卷首。

的只是唐明皇自己沉浸在伤感孤独的内心世界里而吟咏【雨淋铃】了。然而，全剧才刚刚进行了一半！

后半部传奇全部沉浸在浓郁的失落情绪中，利用回忆、梦境、游仙等种种非现实手法来加浓主人公的情感悲痛，从而造成回还往复、一唱三叹的沉重效果。至于历史事件在后半部的继续延续，恰恰为烘托这种悲剧情绪构成特定氛围。

如果我们把洪升在创作此剧时的生平遭遇和心绪脉络勾勒出来，会很惊讶地发现，他的真实心态与剧中人物有着极其相似的地方。

二、乐极哀来的悲剧过程

李杨情缘关系，由于二人特定的帝、妃身份，先天地就带有宫闱争风邀宠的悲剧性质。

李隆基在偶尔发现了杨玉环后，因为她“似赵家飞燕在昭阳”[①] 的清丽风姿，顿时陷入情网。由于爱她胜过江山，造成杨氏“一门荣宠极矣”的局面，致使杨国忠擅权营私，杨家三姐妹飞扬跋扈，这刺激了安禄山的野心和异志。由于爱她胜过百姓，明皇特敕地方飞驰进贡鲜荔枝，不惜踏坏田禾、踩死路人，以致田家驿子，怨声载道，这加速了明皇政治的腐败。

至于杨玉环，则根本不需考虑国家的事情，她所面对的，只是如何压倒后宫三千佳丽，从而使明皇的爱专注于一己之身。这自然无可厚非——要邀宠自然要排他。于是，她使出浑身解数，演出了“禊游”、“献发”、“制谱”、“舞盘”、“同浴”乃至“密誓”等一出接一出的拿手好戏，排挤了梅妃，甚至连自己的亲姐妹也没有放过，终于使明皇对她的爱由不专到专一，由不深到深沉，由温暾到白热化的程度。

① 引文皆出自清康熙间稗畦草堂原刻本《长生殿》，下同不注。

当唐明皇在七夕之夜，焚香设案，信誓旦旦地向杨玉环保证自己对之在道义上、感情上所负的终生责任后，马嵬之变随后即到，“百年离别在须臾，一代红颜为君尽”，正可谓“乐极哀来”矣。

“安史之乱”的历史悲剧是与李杨的情缘悲剧相辅相成、互为因果的。身为大唐天宝皇帝的李隆基，曾经是一个励精图治、颇有作为的人物，他“任人不二，委姚、宋于朝堂；从谏如流，列张、韩于省闼”，然而，在“塞外风清万里，民间粟贱三钱”的“太平政治”中，他陶醉了：“升平早奏，韶华好，行乐何妨。愿此生终老温柔，白云不羡仙乡。”在这种思想支配下，他逐渐地骄奢淫逸起来，重女色而轻国家，由任人唯贤转为任人唯亲，使杨国忠得以“外凭右相之尊，内恃贵妃之宠”，明目张胆地卖官鬻爵、纳贿弄权，使安禄山得以无功受禄，一再封王封爵，“把御座的金鸡步障，都赐与他坐过”，以致其野心不断膨胀，最终导致叛乱。

骄奢的蒙蔽使明皇由从谏如流转为拒不纳谏，有人出首安禄山将反，他不但不信，反而将告发之人送到安禄山军前去治罪，致使满朝文武，无人敢再弄舌。直到安禄山起兵，离了渔阳，陷了东京，破了潼关，不日即到长安的时候，唐明皇才大吃一惊，无可奈何地仓皇出逃。作为对其所有过错的惩罚，护驾的六军将士杀死了杨国忠，逼他赐杨贵妃自尽。

至此，李杨爱情随明皇江山的逝去而一起完结了。第二十五出“埋玉”正是这两条线索互为交叉而形成的那个“中结”。

从此以后，唐明皇再也没有快乐过。江山失去了，虽然他又从避难的蜀中返回，但已由皇帝变为太上皇。美人也失去了，而且是在他比从前更需要她的时候。如果说，江山易主还不至于给他带来更多痛苦的话——国政毕竟交给了他的嫡子，他到哪里还能找还那位色艺双全、对他竭尽温存、又在危难关头代他受过、婉转赴死的绝代佳人呢？良心的谴责，更加重了其失落感的分量。

于是，唐明皇只能徘徊在追悔、怅叹、愁苦、幽思的个人内心世界中，通过幻觉的巷道去追寻那失去了的美好。他“闻铃”伤感，在巡行的途中，看到重叠的云山，引起他的乱愁交并，游目远眺，想到的是“迢迢前路愁难罄，招魂去国两关情”。他“哭像”诉怀，后悔自己在马嵬坡前毫无主张，如果当时自己执意不从，贵妃未必就死于非命，“如今独自虽无恙，问余生有甚风光！只落得泪万行愁千状”。他“见月”感慨，在“钟漏沉虚籁”的清宵夜晚，独自凭栏，不胜伤痛，“一个愁人有谁偢睬？已自难消难受，那堪墙外，又谁将这轮明月来？寂寂照空阶，凄凄浸碧苔。独步增哀，双泪揩揩，千思万量，没布摆”。他“雨梦”伤情，“猛想着旧欢娱，止不住泪痕交”，残梦凄清，乱雨萧萧，孤眠独寐，愁肠百结，“纷纷泪点如珠掉，梧桐树上雨声厮闹。只隔着一个窗儿直滴到晓”。

在《长生殿》的后半部里，洪升化用和丰富了民间故事传说和前人剧作中的情节场面，把唐明皇的失落情绪，方方面面、一层一缕地具象地展示在观众面前，并反复吟咏、一唱三叹，做了极尽其力的渲染。

三、个人与社会的悲剧

对于杨玉环，洪升在《长生殿》后半部做了浪漫的处理，让她命断而神继，从而也使她具备了追思生前乐境、发抒铭心惨痛的机会。还有什么痛苦能比丧失生命更巨大呢？她失去了生前那月貌花容、流光溢彩的蓬勃生命，而代之以气息奄奄、终日以泪洗面的一缕渺渺幽魂；失去了往日“态娉婷，妆艳倩”的鬓影肤光、丰约媚态，而代之以一条白练紧锁香喉的枯鬼形骸；她失去了过去那玉砌金阶、琉砖璃瓦镶就的华美住所，而代之以“冷土荒堆树半棵”的一座孤坟；她更失去了由于自己的骤贵而给全家带来的一门荣宠：他们花费了上千万贯钱钞而营建起来的杨氏府

第已经改隶别姓，她的姐姐虢国夫人“玉碎香残荒郊卧，云抛雨断重泉堕”，被鬼卒们押往地狱的枉死城中，她哥哥杨国忠为乱兵杀死后，被罚到酆都城里的剑树刀山上去受折磨。



图 54　民国天津泥人张泥塑《长生殿》

如此强烈鲜明的反差对比，使杨玉环充满了怨气：“空落得提起着泪磅陀，何处把恨消磨。怪不得四下愁云裹，都是俺千声怨气呵！”然而她怨谁呢？明皇吗？那是给了她无上辉煌的人；自己吗？美貌并不是自己的过错呀！而且，怨又有什么用呢？于是，她心里骤然涌出了一个“悔”字：“咳，我杨玉环，生遭惨毒，死抱沉冤。或者能悔前愆，得有超拔之日，也未可知。且住！只想我在生所为，哪一桩不是罪案。况且弟兄姊妹，挟势弄权，罪恶滔天，总皆由我，如何忏悔得及！”

在这里，洪升并没有具体展示杨玉环“悔”的内容。也许她内心面对的是那后宫三千佳丽永远被埋葬的青春，或者是受尽屈辱而死的梅妃的亡灵，再莫非是在“安史之乱”的历史动荡中惨遭屠戮的江山和生灵？但这一切的责任，怎么能由杨玉环这样一个弱女子来负呢？洪升并没有这样的意图，他左右杨玉环的情绪由怨到悔，其实只是想给她一个由鬼而神的阶梯而已。

于是我们看到，在一番痛彻的忏悔之后，这位被遣谪人间的“蓬莱仙子”，又被天宫接纳，复位仙班，归居蓬莱山太真院。然

而，即使如此，她仍然终日怅然若失，“死和生割不断情肠绊，空堆积恨如山。他那里思牵旧缘愁不了，俺这里泪滴残魂血未干，空嗟叹”。

看来，丧失了的美好并非随便什么东西就可以弥补和代替的，这是一种永远的、无可补偿的缺憾。洪升借助这一情节，极力强调和渲染了失落情绪。

洪升笔下的悲剧人物不仅仅是李杨二人，他注意了更广阔的社会面。在“安史之乱”这场历史性灾难中，李隆基失去的是江山和美人，杨玉环失去的是生命和荣宠，而那些跟他们原本无关的普通人呢？他们得到的是丧家去国，流离失所，四处逃难，苦不堪言。

昔日皇家内苑伶工李龟年老汉，流落江南，盘缠用尽后，只好怀抱琵琶，沿街卖唱。他那首【南吕·一支花】，隐含多少辛酸与伤感：

> 不提防余年遭乱离，逼拶得歧路遭穷败。受奔波风尘颜面黑，叹衰残霜雪鬓须白。今日个流落天涯，只留得琵琶在，揣着脸上长街又过短街。那里是高渐离击筑悲歌，倒做了伍子胥吹箫也那乞丐。

一位风烛残年、须发皆白的老人，却不得不被迫流落长街，委曲求生，其尴尬落魄但却万般无奈的窘境被描写得淋漓尽致。这一形象曾引起了当时多少有着类似遭遇的人心灵的震颤与共鸣，“家家收拾起，户户不提防”，一曲哀歌，唱彻南北。

从前随侍杨贵妃的宫女永新、念奴二人，仓皇逃难，流落到金陵，在女贞观里做了女道士，“叹夜来风雨催花葬，洗心好细翻经藏”。然而遁入空门依然不能使她们失落伤感的情绪沉静下来，时值清明，莺乱飞，草正芳，雨飘荡，家家扫墓，户户烧

钱，她们悲慨顿起，忆起旧时皇宫富贵，念及自身后来流落无依、孤苦伶仃的凄惨境况，不胜酸楚。恰值李龟年来观避雨，他乡相遇，更添惆怅："言之痛伤，记侍坐华清，同演霓裳。玉纤抄秘谱，檀口教新腔。他今日青青墓头新草长，我飘飘陌路杨花荡。蓦地相逢处，各沾裳，白首红颜，对话兴亡。"

至此，洪升完成了他《长生殿》的全部构思，通过对李杨情缘乐极哀来过程的详尽描写，着意渲染了一种人生失意无法排遣不可挽回的情绪，并运用一唱三叹循环往复的手法，使之达到了无限缠绵无比沉痛的程度。

这，正是洪升在剧中所要表现的东西，也是他所追求达到的效果。

第三节　失落的同构

洪升由自己强烈的人生失意情绪所左右，在创作中寻找感情寄寓，从而写出了《长生殿》。于是，在他和《长生殿》人物之间，就形成了一种独特的内在联系，即双方有着共同的失落意绪。由此出发，洪升对他的人物都带着浓厚的感情共鸣心理，对其悲剧命运怀着强烈的同情心。所以说，同情，构成洪升和他的人物的同构中介。

一、对李隆基的同情

请看洪升从同情出发，在对唐明皇形象重新勾画中所做的回护。

在感情上，洪升对李隆基做了净化处理。他删除了前人笔记里有关李隆基引诱虢国夫人、勾搭秦国夫人，并对月中嫦娥垂涎三尺的种种污秽描画。对于无法回避的李隆基与梅妃的关系，洪

升采取暗写的方式——他不让他们私会的场景出现在舞台上，而只通过侍女宫人的口中传出，这在分量上就轻多了。李隆基既没有和梅妃花前月下的卿卿我我，也没有和她在梅亭进行双盟誓，只是背着杨妃赠珍珠给梅妃，并密诏梅妃前来私会，这表明他对杨妃自觉心亏。当杨妃责怪他时，他即表现得愧悔交加，立即认错，并从此以后对杨妃更加专一起来。

马嵬之变，洪升从衷情的角度对李隆基做了百般遮护。当兵士哗变，六军鼓动，杀了杨国忠，围了马嵬驿，强索杨贵妃时，李隆基装聋作哑，掩延时间。杨玉环以君王社稷为重，乞请自缢，李隆基大惊："妃子说那里话！你若捐生，朕虽有九重之尊，四海之富，要他则甚！宁可国破家亡，决不肯抛舍你也。"甚至要替她死："若是再禁加，拼代你陨黄沙。"这就将李隆基抛弃杨玉环独自赴蜀逃难的行径做了道德和情义上的修正。

以后又利用各种机会一再显示李隆基对杨玉环的百般忆念，来为其情缘上的孤恩寡意进行弥补。如"哭像"里让李隆基说："是寡人昧了他誓盟深，负了他恩情广，生拆开比翼鸾凰。""我当时若肯将身去抵搪，未必他直犯君王。纵然犯了又何妨，泉台上，倒博得永成双。"又在"补恨"里让杨玉环自己对织女说："妾甘就死，死而无怨，与君何涉？"加深了二人之间的缠绵感情和情缘纠缠。

再看李隆基对杨玉环的态度。杨玉环尽管有妩媚惑主的一面，但洪升笔下的杨玉环并没有直接干政，一切的失误都是李隆基自己造成的。因而对于杨玉环的无辜，李隆基心里是最清楚不过的。在马嵬埋玉前，他就劝说那些要他"割恩正法"的将士们："妃子在深宫自随驾，有何干六军疑讶？"杨玉环死后，他念念不忘的是"妃子为国捐躯"，于是乎建庙宇，塑神像，亲祭亡灵。因此，唐明皇对于杨贵妃那绵绵无绝期的痛悼、怀念之情，就不仅仅是出于感情上的眷顾、依恋，而且还包含着深深的自责

和内疚。

从人格上，洪升对唐明皇也进行了洗刷。史实中的杨玉环曾经是寿王妃，并生有后代，在一次朝见中为李隆基看中，被宣人太真寺院，继而封为贵妃。这段史实在《长生殿》里连影子也看不到。洪升这样做的目的很明显，就是为李隆基洗去抢夺儿妇的丑名。洪升在《长生殿自序》里说过，他的创作原则是："凡史家秽语，概削不书。非曰匿瑕，亦要诸诗人忠厚之旨云耳。"但他进而将原有史实也进行了改动，则不能不说是为了创造自己的人物而做的一种努力。

在御花园惊变、乐极哀来的当口，李隆基也没有像白朴所描绘的那样，昏庸到只会一味谴责文臣武将的地步。当"献饭"的扶风野老郭从谨直言议政时，他还能当面认错："此乃朕之不明，以致于此。"为了惩罚自己的错误，他把成都进贡的春彩十万匹，散发给随侍他幸蜀的将士们做盘缠，令其各自还家："不忍累伊每，把妻儿父母轻撇漾。"能够如此体谅下人的皇帝，并非多见。

洪升在《长生殿》里甚至对《长恨歌》所讽喻的"从此君王不早朝"的庸堕行为也进行了翻案。"春睡"一出，洪升通过宫女永新和念奴的一段猜测交代了李隆基的勤政：早出，晚归。而在"制谱"一出，杨贵妃问："永新，念奴，现在是什么时候了？"二人回答："万岁爷还没有退朝。"杨贵妃再问："为什么退朝恁晚？"回答是在处理一桩郭子仪任免事宜。由此看来，李隆基不但不是耽乐忘政的庸君，简直是一位兢兢业业的勤主了。

前人处理李隆基的荒淫误国，有他封安禄山为杨贵妃义子的情节，洪升对之进行了删除。他采用的仅仅是李隆基任用杨妃之兄杨国忠为相的史实。尽管杨国忠也是"安史之乱"的罪魁祸首之一，尽管这件事是李隆基在政治上无论如何也逃避不了的失误，但从情感上来说，作为对杨妃一种爱恋的表示，人们还是可以接受的。荔枝之事也是如此。作为一国之君，李隆基当然不应

该以无数庄稼甚至人命来换取妃子的尝鲜之乐，但作为恋人呢？他当然会千方百计地试图博取对方的欢心。

洪升想告诉人们的是，李隆基的错误在于他的帝王身份，而不是他对杨妃的爱恋。

二、对杨贵妃的洗刷

对杨玉环，洪升倾注了更多的同情和赞赏，在她身上，洪升甚至寄托了自己对于真挚爱情的理想。

杨玉环是女人。女人，尤其是帝王的女人，历来是被认做“祸水”的，所谓妲己惑主、褒姒丧国之类。杨玉环在传统文人的笔下，也是一个倾国妖种、乱阶尤物。洪升却有着自己截然不同的看法和理解。

洪升对杨玉环的改造，首先在于净化了她的形象。《长生殿》清除了前人记载中有关杨玉环与安禄山暧昧关系的一切痕迹，既没有所谓的“母子关系”，也没有私通嬉戏之事，更没有互相思念和牵挂。洪升还停止了所谓“薛王沉醉寿王醒”的史实渲染，删除了儿媳适公公的丑恶影响，吸取了《长恨歌》中“杨家有女初长成，养在深闺人未识”的纯情少女写法，将得宠前的杨玉环改造为一般的宫女。

其次，洪升在渲染杨妃美丽容貌的同时，赋予了她出类拔萃的艺术天赋和才华。如著名的《霓裳羽衣》曲，本传自西域，唐明皇进行了加工。而在《长生殿》中，洪升改为由杨玉环谱写，并在“闻乐”、“制谱”、“偷曲”、“舞盘”诸出里，由杨玉环歌于斯、舞于斯，显示了其卓越的艺术才华。

再次，在处理杨玉环与梅妃、虢国夫人争风吃醋的纠纷时，洪升强调的是杨玉环在感情上的正当要求，而不是她固宠求荣的心计。她因虢国夫人事被逐出宫后，其怨恨只在李隆基身上：“只道君心可托，百年为欢。谁想妾命不犹，一朝逢怒。”当她得

知李隆基与梅妃私会时，着恼的也是不定的君心："把似怕我焦，则休将彼邀。却怎的劣云头只思别油飘。"她认为李隆基既然钟情于自己，就应该忠实于自己，怎么能够在两情正浓之时，随随便便就朝秦暮楚、东宿西眠呢？她以自己的专一，要求着对方的专一，这当然是正当的。洪升这种处理，比起前人有些作品，如《天宝曲史》里杨玉环为固杨门之宠，有意将自己的亲姐妹虢、秦两夫人荐给唐明皇为枕席之欢的处理要高明得多。

最后，洪升升华了杨玉环的胆识，使她具有深明大义的品格和富有自我牺牲精神。"马嵬之变"，在六军哗动、銮驾失惊的情况下，历代文学作品里的杨玉环都只会惊慌失措，或埋怨唐明皇无力保护，或央求李隆基设法救命。洪升笔下的杨玉环却是自请赐死："臣妾受皇上深恩，杀身难报。今事势危急，望赐自尽，以定军心。"在李隆基柔肠难断时，杨玉环还促使他快下决心："若再留恋，倘玉石俱焚，益增妾罪。望陛下舍妾之身，以保宗社。"如此襟怀，如此姿态，真可谓巾帼英雄了。

正是在这个基础上，洪升为杨玉环安排了"情悔"的场次，以作为重入仙班的转机。在满天的星月光辉下，杨玉环忍辱负重，对天哀祷："对星月发心至诚，拜天地低头细省。皇天，皇天！念杨玉环啊，重重罪孽，折罚来遭祸横。今夜啊，忏愆尤，陈罪眚，望天天高鉴宥我垂证明。"最后一出"重圆"里，杨玉环仍认为自己是"孽深命蹇"。让一个并无多少过错的人，承认自己一生所为全部是罪恶，让一个代人受过以至死于非命的人认定自己是罪有应得，洪升心里也是十分不忍。于是，他给了杨玉环重登仙籍的荣光，并让她与她所爱之人最终得以在天上团圆。

《长生殿》中杨玉环形象的重塑以及剧中的重圆结局，还寄寓了洪升对女性的赞美，带有他自身的爱情体验和爱情理想。

在洪升一生中，接触最多的女性当然是他的妻子黄兰次。兰次是洪升的表妹，孩提时代与他就是青梅竹马、两小无猜。又接



图 55　民国浙江剪纸《唐明皇游月宫》

受了良好的教育，琴棋书画，无所不通，尤其在音律方面有很深的造诣。结婚时二人烛下联吟，月底合弦，生活充满了诗意。尔后四十余年的共同生活中，尽管洪升一直清贫坎坷，兰次始终是他忠实的伴侣。即使洪升三十九岁那年娶妾邓氏，兰次还是微笑着接受了事实，并对邓氏表示了亲切的关怀。于是乎，一幅“丈夫工顾曲，霓裳按图新。大妇和冰弦，小妇调朱唇”① 的家庭娱乐图引起了多少人的羡慕。

对妻子的赞赏和感激构成了洪升的爱情理想。他的传世杂剧《四婵娟》写的全是才女才子彼此唱和、互为情趣的故事，首折“咏絮”写晋代才女谢道韫赋“未若柳絮因风起”咏雪的故事；第二折“簪花”，写晋代卫夫人将她擅绝今古的书法技艺教授给表弟王羲之的佳话；第三折“斗茗”，写宋代女词人李清照和她的丈夫赵明诚充满艺术情趣、平等互爱的家庭生活；第四折“画竹”，写元代画家赵子昂及其夫人管仲姬泛舟画竹的趣闻。不难看出，在这些历史上著名才女生活的韵事奇闻中，留有洪升自己家庭生活的影子。同样，《长生殿》里的杨玉环形象和最后重圆结局的安排，也脱不开洪升头脑中对于女性与爱情理想的认识。

① ［清］蒋景祁：《出都留别洪布衣昉思》，《皇清诗选》卷五。

当然，作为一个士大夫，洪升也有着自己对妇女不可避免的偏见，例如他认为女人不能妒，他的剧本《回文锦》就写窦韬妻苏蕙因妒而被丈夫遗弃，因悔而被丈夫招回。但，洪升对于女人的理解和同情还是超出了当时一般人的。

三、更宽泛的感应

除了唐明皇和杨贵妃外，洪升还把他的同情、甚至是歌颂给予了那些下层将士和百姓们。郭子仪、雷海青、郭从谨、李龟年、永新、念奴等形象在剧中不仅一个个栩栩如生、呼之欲出，而且一个个都具有善良的心地和美好的品格。囿于自己的思想局限，洪升是从“忠”的角度赞佩他们的情操的。

布衣郭子仪，早在进京谒选之时，就对杨国忠的窃弄威权和安禄山的滥膺宠眷表示过极大的不满。面对华丽奢侈的杨氏新第，他愤怒：“可知他朱甍碧瓦总是血膏涂。”面对安禄山无功被封为东平郡王，他不平：“有何功劳，遽封王爵？”他挂虑的是被他们二人弄得不成样子的朝纲。当他掌握兵权后，就开始积极准备防御行藏难料的逆藩奸相，表现了防患于未然的远见卓识。“安史之乱”爆发后，他以“扫清群寇，收复两京，再造唐家社稷，重睹汉宫威仪”为己任，终于建立了不朽之功。

雷海青本是皇家梨园的一个乐工，眼见着逆贼安禄山打入长安、称孤道寡，满朝文武大臣皆背恩忘义，一个个争着投降不迭，气得他“痛切齿，声吞恨衔”。于是，当安禄山在凝碧池头接受满朝旧僚友庆贺其入侵中原胜利的大宴上，雷海青怀抱琵琶，痛斥哀号，以琵琶击贼，最后壮烈殉国，表现了不屈于任何淫威的忠肝义胆。

扶风野老郭从谨的仗义执言，白头遗老李龟年的深沉爱憎，以及永新、念奴二宫女的知恩图报、不敢忘旧的纯朴心地等等，都深深涂抹着洪升自己的情感色彩。

洪升在《长生殿》里同情唐明皇、杨贵妃以及形形色色的各色人等，不仅仅因为他们心地和性格中有真诚美好的一面，也是基于这样一种思索：无论是贵为天子的帝王或其妃子，也无论是身为贱民的下层人物，有谁能够逃脱命运的播弄呢？有谁能够一生毫无遗憾而不失落什么呢？这种认识自然是根基于洪升自己的人生失意情绪。当然，洪升的失落不同于唐明皇、杨贵妃两情交合那种大喜大悲、所谓“乐极哀来”式的失落，也不同于普通百姓日常生活中那种患得患失式的失落。在洪升那历经劫难的寒伧生命的深处，透示出来的是一种由旧有思维方式和行为方式所带来的人生艰辛与心灵凄凉，这是一种历史和文化观念上的失意感，一种士大夫式的精神失落。

第七章　艺术和人生：孔尚任与《桃花扇》

一部《桃花扇》，成就了孔尚任的词坛盛誉，集两百年传奇创作之大成，集五百年戏曲创作之大成，与洪升《长生殿》共同形成清代戏曲视野中的双峰并峙，从而结束了文人创作戏曲的时代。《桃花扇》在戏曲舞台上长久盛演不衰，一直延续至今，成为千古绝唱。

第一节　功名与文名

孔尚任（1648～1718 年），字聘之、季重，号东塘、岸堂、云亭山人。山东曲阜人。生为孔子第六十四代孙，弱冠进学，然屡困乡试，隐居石门山读书，后于康熙十九年（1680 年）纳捐为监生。康熙二十三年（1684 年）圣祖南巡返程至曲阜祭孔，孔尚任被衍圣公推荐为皇帝讲经，受到赏识，又为康熙导驾游孔庙、孔林，应答自如，被擢升为国子监博士。两年后随工部侍郎孙在丰赴淮、扬，督办疏黄河海口工程，三载无功，却遍交名士，广有诗作。还京后长期固守冷官，始涉足古董字画，并开始传奇创作。转户部主事、员外郎，三十九年（1700 年）以事罢官。继续滞留京师两年多，期待复为起用无果，绝望而归。居乡时时而远游，最终病卒于家。

孔尚任著述极富，有《石门山集》、《湖海集》、《长留集》、《岸堂稿》、《岸堂文集》、《宫词百首》等，另外编纂有《平阳府志》、《莱州府志》、《阙里新志》、《阶序同风录》等。传奇作品有与顾彩合著的《小忽雷》，以及自撰《桃花扇》。

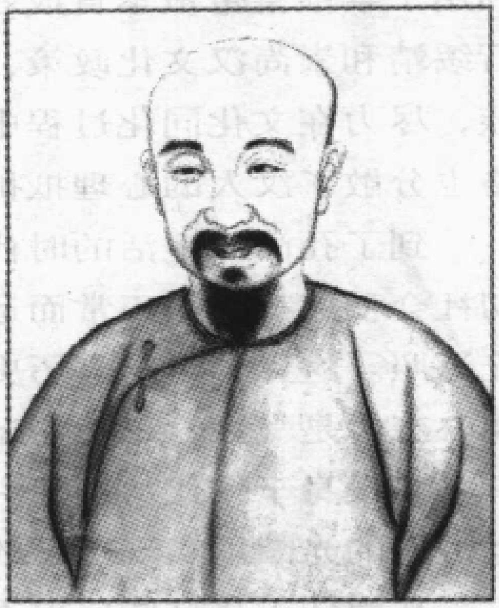


图 56　清人绘孔尚任像

一、汲汲于功名

从他的生平可以看出，和封建时代的多数读书人一样，孔尚任是热衷于功名的。既然生存在这个千年不变的社会结构中，政治理想、文化观念、道德情操以及成就感、荣誉心都被传统模式先天性地制约了，作为个体的人，孔尚任同样跳不出这个生死轮回。稍许有些不同的是，孔尚任生活的时代，刚刚发生过一场异样的朝代更迭，统治机器现在不是由正统的汉人而是由边鄙北狄的满人在操纵运转，这自然在有着强大文化沿革惯性的汉族文人心里引起某种程度上的失衡。

然而，这种失衡是有限度的，它的程度已经减弱到远远不可望及元代汉族士人的项背。差异在于：元朝大一统的异族统治，是在汉、唐、宋正统汉文化臻至极度繁荣的基础上实现的，它无疑于在膨胀到极点的汉民族的自信和骄傲的心中插进了一把刀，痛苦的感受是极其强烈的。明朝以来，汉家大业气数的减弱慢慢已经被人们感受到了，海上和陆路与西方文化的沟通也使汉人觉到中原天之中心地位观念的动摇，加之有过元朝的经验，因而面对明清的政权更迭，汉族文人减少了灾难感而增加了命运感。清朝统治者也从历史以及效忠的汉族士人那里得到经验，又巧妙地

利用了崇祯皇帝被李自成农民义军逼缢于煤山这一机遇，及时实行绥靖和崇尚汉文化政策，隆重追祭甲申君臣，大力褒奖汉人世族，尽力在文化同化过程中擦去自己的异族面目。这种成功的策略也分散了汉人的心理抵抗，逐渐拂平了汉族文人心中的芥蒂。

到了孔尚任生活的时代，铁马金戈的喧嚣已经隐约难闻，一切社会秩序都显得正常而运转平稳，甚至还出现了太平盛世的回光返照。这无异于给有历史文化感的汉族文人带来一种疑惑的迷惘心态：是气数？还是命运？认命吧。他们没有其他的选择，只有重新投身于代代从事而烂熟于心的科举功名的道路上去，在经世济用的光圈里实现自己的才华。

孔尚任正是这些层出不穷的汉族文人里的一个。尽管他的父亲孔贞璠想带他长期隐居山林，做南明的伯夷叔齐，但孔尚任毕竟出生在距福王被俘三年之后，在清廷的统治下长大，对他父亲所记忆犹新的明王朝已经有了隔代之感。即使是他的父亲，最初又何尝不望子成龙、盼望自己的儿子有朝一日悬袋垂鱼呢？我们看他给儿子起的名字，不是充满了期待吗？

孔尚任对自己的才华也有着充分的自信。他早获诗名，曾借自谦而自夸是“鲁卫齐名无大手，淮阳结社拜前风”①，又借别人之口说自己写的诗是“生平日罕见”②，满溢自诩之情。他又有着一个一般文人梦想莫及的血缘出身：先圣孔子的第六十四世孙。孔尚任把祖上的隆遇视为荣耀：“吾祖自称东汉叟，会心林水耽诗酒。龆龄即膺天子知，召登便殿频握手。邑食万户壁藏经，商鼎周彝种种有。”③ 这是何等的骄傲。然而，他科举并不

① 孔尚任：《黄上木爱读予诗持扇来索赋答》，《孔尚任诗文集》，中华书局 1962 年版，第一册第 26 页。

② 孔尚任：《郭皋旭过访》，《孔尚任诗文集》第一册第 95 页。

③ 孔尚任：《敬观景泰年御赐衍圣公谨礼崇德金图书歌》，《孔尚任诗文集》第二册第 244 页。

得意，只好隐居在石门山中，闭门读书，钻研礼、乐、兵、农诸学，尤其注重对上古乐律的研究，“予立两悬间，旦夕考古制”[①]，以无限度地增加己身的学识，从而充实自己出仕的条件，一方面等待着适当的机遇。

二、机遇及其丧失

一直到他三十七岁那年，机会终于来了，他有幸得以在康熙皇帝面前一展丰采。这种千载难逢的机遇，是孔尚任所梦寐以求的，也是他早已准备和完善了自身的品行休养而枕戈以待的。试想，如果不是他通过充实自己而博取了博识礼乐的盛名，怎么能够恰在这一年被公推主持孔府祭庙的“释菜”典礼？如果不是他已经获得了主祭孔庙的殊荣，又怎么能够恰在康熙南巡返回取道曲阜祭孔的时候被举荐在御前讲经和导览？再进一步，即使他侥幸得到了这种机会，他又怎么有把握一定能够博得康熙的垂青？

孔尚任毕竟身怀璞玉，经拂即明。康熙一晤，深为称叹，立即传谕大学士明珠和王熙，“着不拘例议用”[②]。钦命一点，忙坏朝臣，孔尚任被即刻破格擢拔为国子监博士——平心说，康熙此举，也只是他在表现自己推崇孔教的同时，信手做出注重儒士的姿态而已。但是孔尚任已经受宠若惊、难以承载了：当今天子是“一日之间，三问臣年”；台阁重臣是纷纷奉承“年兄大才，皇上眷顾之隆，诸臣莫比。今日遵谕议官，清华要津，皆不可量，真可贺也”[③]。当朝上下，有多少人受过如此殊荣？这种“不世之遭逢”[④]，使孔尚任一夜之间成为朝野知名的风云人物，也给他

---

① 孔尚任：《闻聊园族叔在济南郡学考律定乐》，《孔尚任诗文集》第二册第204页。
② 孔继汾：《家传》，《国朝耆献类征》卷一四二郎署四。
③ 孔尚任：《出山异数记》，《孔尚任诗文集》第三册第425页。
④ 孔尚任：《出山异数记》，《孔尚任诗文集》第三册第425页。

造成拾青紫如弯腰、取富贵似探囊的假象。祖上被帝王“召登便殿频握手”的辉煌似乎已经在他身上重现。另外一次意外的飞来之喜，更加重了孔尚任心目里指日飞黄腾达的幻影。距上次桃花运五年后的1689年，康熙二次南巡，道经孔尚任执役的淮上，在山呼蹈踊的万人丛中指名召见了他，并赐果酒。此举使孔尚任又一次感到荣耀之至，所谓“最是光辉人队里，龙颜喜顾唤臣名”①，“雨露行春到处讴，沾恩谁似使臣稠”②。

康熙的龙颜二顾，使孔尚任把自身价值的砝码稳稳押在了国家倚重之栋梁的天平上，“京华名著拜官先”③，功名的实现对他来说已经是指日可待。

然而，孔尚任并没有像他自己和其他人所想象的那样运交华盖。康熙二十四年（1685年）三月他到京师国子监赴任，次年秋受命随工部侍郎孙在丰去淮、扬疏浚黄河海口，奔波忙乱，碌碌无功，一下就磋跎了三年。回京后又长期淹蹇于户部福建清吏司主事、户部广东司员外郎一类卑微小官，闲曹冷署，郁郁寡欢，一直到最后罢官出京。

因为康熙视治理黄河海口为要政之一，亲自筹划经营，因而孔尚任在初赴河工任所时，还踌躇满志，将此行理解为康熙的信任，所谓“谁献舆图出密阁，庙谟亲授使臣知”④。他以为康熙是给了自己一个培养经世之能的机会呢。实在说，他已经卷入了一场注定要劳而无功、倍受牵连的泥淖。对于海口工程，到底是“疏”还是“导”，康熙本人根本没有定见。他先是任用靳辅筑堤堵水，招来重重麻烦后，又听信于成龙意见，改任孙在丰以疏浚为务，而把靳辅撤职拿问，受牵连者以百十计。待孙氏又招致大量矛盾后，康熙发生动摇，

① 孔尚任：《送驾至淮上恭赋》，《孔尚任诗文集》第一册第122页。

② 孔尚任：《再赐果饼四盘志感用前韵》，《孔尚任诗文集》第一册第121页。

③ 孔尚任：《送朱天饮新迁史职》，《孔尚任诗文集》第一册第94页。

④ 孔尚任：《朦胧湫口有感》，《孔尚任诗文集》第一册第12页。

重新启用靳辅，却把于成龙削秩降职，重新造成狱案。

孔尚任本是没有宦海沉浮经验的，但三年淮、扬实践确实使他开眼不少。他慢慢摸清了问题的症结："庙堂之上，议论龃龉，结成狱案，胥吏避匿，视为危途。"①因而深感官场的变幻莫测。这下和他的功名心可是全违，这样下去怎么才能够建功立业呢？康熙的惠顾成了遥远之事，已经帮不了自己什么忙了。治河无功，自然失去了功名飞扬的资本。而康熙对孔尚任的两次意外青睐，明显只是对汉族儒人做的姿态，过去就甩在了脑后。因而孔尚任回到京中，只能是自甘寂寞而已。

无功而返，孔尚任回到国子监，身居闲职，有的是时间，需要想办法来打发。孔尚任的喜好是读书和搜集古物，然而官俸不高，衙门清淡，常常弄到没饭吃的地步，这未免引起他的牢骚。我们看他常常在诗集里哭穷，说起来又是卖马，又是典裘，又是借钱，又是讨米，甚至说"早餐大于军国谋"②，这和他的理想形成极大的反差。时光在不知不觉中消逝，不知功名起色在于何方？孔尚任最初被皇上亲点人为国子监博士，后来在京城担任闲散小官十五年，认识有一个从视为美任、倍感殊荣逐渐过渡到深觉上当、难以忍受的发展轨迹。

第二节 《桃花扇》的成功

一、填词获称

功名不利，转而他求。孔尚任毕竟是一个抱有宏才的文人，他不但想追求功名垂世，也希冀能够文压群芳——当然，文名广播也是得以加速实现功名的终南捷径。尽管他的诗文已经做得非

① 孔尚任：《待露馆晓莺堂记》，《孔尚任诗文集》第一册第456页。

② 孔尚任：《谢阮亭先生送米炭》，《孔尚任诗文集》第一册第241页。

常出色，许多人慕名前来造访，他还是选择了当时受到士大夫青睐的传奇形式来一展雄姿。

早在隐居石门山中的时候，他就想在词曲方面一展才华，写一部《桃花扇》传奇以名世，终因积累不足，所以一边推敲它的音声歌律，一边勾画它的轮廓框架，但迟迟没有定稿——谁又知道他不是为了首先把精力用于功名事业？然而，他常常还是忍不住地要以此向朋友们夸口，说是我有某某大作，现在密藏枕中，暂时还不能示人① ——他明显想以此来炫耀自己的文才。

即使是在公务繁忙的疏浚黄河海口任上，他也念念不忘自己日夜萦怀的《桃花扇》。他借巡水之便，遍寻南明文物古迹、遗民先臣，搜访弘光逸闻遗事。他曾踏看京口，夜宿惠山；谒明故宫，祭明孝陵，登燕子矶，游秦淮河，造栖霞山，登梅花岭。在这些行迹中，他凭吊南明遗迹，结识遗老遗少，从而获得丰富的前朝遗文掌故。在治河工地上，一天的辛劳下来，夜深人静，他还要在灯下寻腔按拍，填词设科② ——在不干扰功名的情况下，为文名付出代价也是值得的。

从河任返京后，孔尚任曾经因为自己购到唐代晋国公韩滉手制乐器小呼雷，和朋友顾彩一起创作过一本《小呼雷》传奇，那是在1694年。剧本也曾在文人圈里传看，景云部还以之粉墨登台。但《小呼雷》传奇是由顾彩填词的，孔尚任最多参加了一些情节结构的构思，所以他并不把它作为自己的作品而引以为荣。

回京初期，他还和在曲阜时一样，时不时的就点出《桃花扇》来向同僚友朋卖弄一下，但当时的《桃花扇》草稿是受到冷落的。他在康熙三十八年（1699年）三月写的《桃花扇小引》里不无感叹地说：“（桃花扇）盖予未仕时，山居多暇，博采遗

① 参见孔尚任《桃花扇本末》，载《桃花扇》卷首，人民文学出版社1982年版。
② 参见［民国］蒋瑞藻《小说枝谈·桃花扇》引《脞语》。

文，入之声律，一句一字，抉心呕成。今携游长安，借读者虽多，竟无一句一字着眼看毕之人，每抚胸浩叹，几欲付之一炬。转思天下大矣，后世远矣，特识焦桐者，岂无中郎乎？予姑俟之。”① 一拖就是十几年，到后来竟然至于“兴已阑矣”②。

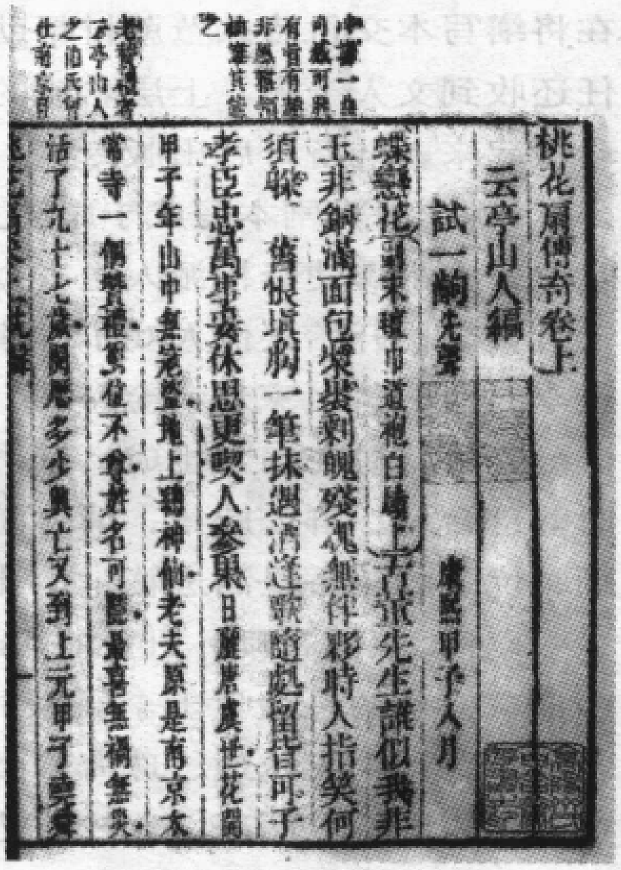

桃花扇傳奇卷上
云亭山人編
試一齣 先聲
康熙甲子八月

图 57　清康熙刊本《桃花扇》书影

然而与孔尚任交往的文人大半都知道他有一部《桃花扇》传奇，不断有人求看。有一段时间，孔尚任的好友、户部侍郎田雯，在每次公出治理钱粮返京后，都向他索要《桃花扇》剧本。而孔尚任正好在长期功名失意之后，想扩张一下自己的文名，寻求另外一条补偿功名的路子，于是又重新坐下来“挑灯填词”，修改旧作，“凡三易稿而书成”③。

孔尚任毕竟是非凡才子，加之多年来的精心营运，《桃花扇》一成，即为大手笔。这次非同一般，机遇给了他吉兆，在很短的时间里，他就名满京师。一时王公缙绅竞相传抄，引起洛阳纸贵。甚至惊动内府，传索进阅，而当时孔尚任自己手中的缮本都不知道传抄到哪里去了，只好临时借一个张巡抚家的抄本进呈④——圣上点阅，更使《桃花扇》身价百倍。

---

① 载《桃花扇》卷首，人民文学出版社 1982 年版。
② 孔尚任：《桃花扇本末》。
③ 孔尚任：《桃花扇本末》。
④ 孔尚任：《桃花扇本末》。

等到孔尚任把自己的缮本收回来，发现在传抄过程中，已经有许多人在上面写了各种读后感，有题词，有跋语，有眉批，有总批，纵横满纸，已经分不清出自谁手。这些评语饱溢称颂之词，孔尚任认为"忖度予心，百不一失"①，视之为骄傲，因而在将缮写本交付诗人董蓆村帮助付梓时，全部保留。另外，孔尚任还收到文人士夫、上层名流的大量诗词歌赋，美不胜收，他都珍藏起来，准备日后出版专集。

《桃花扇》剧本写成于康熙三十八年（1699年）六月。当年除夕，左都御使李柟派人送岁金给孔尚任，索取本子阅读。正月十五，李柟开始买优人戏子排演，买的是吏部尚书、武英殿大学士李天馥的著名家班"金斗班"，曾以唱《题画》一折而名噪时流。四月《桃花扇》排成，李柟招孔尚任前去观看首场演出，一时翰部台垣，群公咸集，请孔尚任独居上座。座客的纷纷指点眷顾，优人的轮番呈酒进觞，使孔尚任高兴得飘飘然。②

以后，《桃花扇》开始在北京戏园厅堂盛演，岁无虚日。其中最享盛名的是大学士李霨家的"寄园"。主人在演出时豪华宴客，铺陈得锦天绣地、珠海珍山，来观者都是王公贵族、名士大贾。优人则选取两班，比较伎艺，艺高者升任主色，艺次者发为配角。夜夜笙歌靡丽，灯火辉煌。③

这一下，孔尚任的文名大兴，一时京城名公巨卿，争相交接，墨客骚人，趋之若鹜。他志得意满，飘飘欲仙起来，"颇有凌云之气"④——这是他第三次成为天下注目的中心了。前两次都是半靠学识半靠机遇，这次可纯粹是凭借自己的才华功力。

传奇《桃花扇》成就了孔尚任的文名。仅仅靠诗词文赋，是

① 孔尚任：《桃花扇本末》。
② 孔尚任：《桃花扇本末》。
③ 孔尚任：《桃花扇本末》。
④ 孔尚任：《桃花扇本末》。

远远不能够使他获得如此盛誉的。这得力于他对当时戏曲社会功能的正确分析和认识。从文词创作方面来说，他知道："传奇虽小道，凡诗赋、词曲、四六、小说家，无体不备。至于摹写须眉，点染景物，乃兼画苑矣。"① 因而写好了传奇，就等于掌握了各种文体，集其大成，名声非小。从观众欣赏心理来说，他也知道当时最能够吸引人、能够带来轰动效应的是戏曲舞台演出。应该说，当他还在石门山中开始《桃花扇》创作的时候，就已经认识到了这些——驾驭时代文体，正是他成功的关键。

二、播名天下

《桃花扇》的成功，得力于它把南明覆亡的一整个历史过程搬上了当时风靡天下的昆剧舞台。

其时去明朝灭亡不远，汉族士人痛定思痛，追忆当年历史烟云，定会在心里追问：何以三百年之大明基业，会毁于一旦？这成为当时人们思考的热点。于是乎，大量探究明朝覆亡原因的议论出来了，成批记载南明掌故的野史著作出现了。然而，议论终是清谈，史料毕竟枯涩。能够把历史人物和历史过程形象地展现在舞台上，让观众随之而激愤、而切齿、而歌哭、而叹息，《桃花扇》之功也。

《桃花扇》把历史人物的活动还原在当时的具体环境中，把他们的风貌心态展现在舞台上，使得南明灭亡的整个过程及其前因后果都在观者眼前历历过目，无疑能调动起观者的巨大感情波澜——这是孔尚任驾驭传奇文体所获得的成功，也是他选择戏曲方式从事创作的初衷——形象表演艺术的轰动效应是提高文名的最佳途径。

孔尚任对历史人物的针砭是通过舞台形象来实现的，无论是

① 孔尚任：《桃花扇小引》，载《桃花扇》卷首，人民文学出版社 1982 年版。

福王的昏庸糜溃、马士英的阴狠贪鄙、阮大铖的无耻下贱，还是史可法的忠肝义胆、力挽狂澜，都在他们的行动中表现出来。人物借助于角色更加放大了其本质色彩，忠者更忠，奸者益奸，令观者快目畅心，扼腕揎拳，激发其更加痛切逼真的审美愉悦。

昆曲舞台是长于表现生旦绸缪、悲欢离合的艺术天地，普通观众进入剧场也是希图声色之娱。因而要获得成功，孔尚任不可避免地必须把南明覆亡的历史过程纳入生旦个体的命运之中来表现。他的天才在于他巧妙地挖掘了侯方域、李香君两个普通历史人物，点染宣扬他们生平身世的传奇色彩，并通过他们的行踪足迹，与当时当地的军国大事处处挂连，从而衬托出南明一朝大厦将倾的整个历史背景。所谓“南朝兴亡，遂系之桃花扇底”[①]。桃花扇者，侯李定情之扇也。才子穪迟，红颜薄命，个体命运的悲欢离合方易于引惹观者眼泪。此是《桃花扇》大成功处，成功在巧妙的运思组织。

孔尚任的时代，昆曲正是方兴未艾、横行南北之时。孔尚任自己就曾在山西平阳（今临汾地区）看到过当地人唱“申衙白相不分明”[②]的昆腔。孔尚任巧妙驾驭了这一戏曲形式，利用它的传播力来扩大自己作品的影响，同时又把它的舞台表现力发展到极致，不能说不是他的匠心独运。

孔尚任在写作时担心剧本写得“不谐歌者之口”，专门参考昆曲产地吴人王寿熙身边带的曲本套数，专挑那些当时戏子们唱熟了的曲调依谱填词，完全不用生僻曲子，以便艺人能“入口成歌”[③]。每填一曲，“必按节而歌，稍有拗字，即为改制”[④]。《桃花扇》的得以广为流传，也不能说不是孔尚任的精心运筹所致。

---

① 孔尚任：《桃花扇·本末》。
② 孔尚任：《平阳竹枝词》，《孔尚任诗文集》第二册第398页。
③ 孔尚任：《桃花扇·凡例》，载《桃花扇》卷首，人民文学出版社1982年版。
④ 孔尚任：《桃花扇·本末》。

孔尚任对当时流行的多种戏曲声腔以及民间曲艺的娴熟驾驭，也是他成功的因素之一。我们看他剧本里忽而弋腔，忽而北曲，又是弹词，又是巫歌，凡唱则率皆符合剧中人物身份，才知道他对于如何加强《桃花扇》演出的舞台效果，早已冥思于心，做了充分准备。

于是,《桃花扇》在当时文坛和剧坛上一举成功,获大名于京都,播盛迹于天下。孔尚任自己在《桃花扇·本末》里提到当时外省上演《桃花扇》的就有两处,一是北岳恒山刘雨峰太守衙门,一是楚地容美田舜年家中。无论在哪里,只要人们知道《桃花扇》的作者到了,就一定会竞相上前与之交接,“争以杯酒为寿”。

第三节　历史与艺术

一、功名为文名所克

令孔尚任大惑不解的是：他不但没能从自己的名播天下中得到好处，反而于《桃花扇》写成的次年被罢了官——连当时仅有的一点小小的功名也被革掉了。

孔尚任被免职的原因不明，历史没有留下明确的记载，造成疑案，使今天的学者们多了些发宏论的机会。争论的焦点在于：孔尚任的被黜，是否与《桃花扇》的写成有关？

然而从我们今天所能见到的材料看，至少孔尚任本人没有做这样的联想。他的诗文里找不出任何征兆，这是一点，另外我们看他在《桃花扇》写定八九年之后付刻时所写的《本末》里，仍津津乐道当年康熙一声索要《桃花扇》，忙坏内侍和朝官，四处寻找连夜进呈之事，也可以悟出一些。如果孔尚任因此而被革职，他决不会引以为荣。

当时的朝官们也不认为《桃花扇》与孔尚任的被免有牵连。左都御使李枬的金斗班上演《桃花扇》已经在孔尚任去职之后，

李枬请来了众多台阁重臣一起观看，大家也都心无顾忌。孔尚任衙门的最高上司户部尚书李霨更是在家中盛饰演出，铺设极其豪华，广邀名公巨卿品藻。这不像是当时惯罹文字祸的朝臣所为。试回忆十一年前洪升《长生殿》在北京的遭遇，当时受牵连而遭到罢免和除名的官员及诸生多达五十余人。《长生殿》的狱案在朝臣们心里应该都还记忆犹新，如果《桃花扇》果真受到康熙的嫉恨，诸多大臣们难道都想自讨苦吃不成？

那么，是不是康熙对孔尚任的工作态度不满，给了他一个严重处分呢？好像也并非如此。我们看近年在孔尚任故乡发现的两件康熙敕命，很能说明问题。那是在《桃花扇》脱稿前两年的1697年，康熙嘉奖当时在户部福建清吏司任上的孔尚任，敕授承德郎，并封他的夫人秦氏为安人。康熙对孔尚任的评价是：

“经画多才，恪勤奉职，出纳裕公私之贤，权衡佐军国之需，劳积有成，新纶宜沛。”[①] 还是很称赞他的。就在《桃花扇》写定的当年，孔尚任还被升任为户部广东司员外郎。可见，孔尚任尽管对自己的官秩低微不满，爱发牢骚，干活还是卖力的，这与他一直希望能够匡朝佐世的思想脉络也是一致的。孔尚任在《桃花扇》出笼的头一年还把他记载当年与康熙隆遇的《出山异数记》寄给别人看，以显示“圣朝尊师重道之隆，与君臣遇合之雅”[②]，也可见他还没有对拾取功名完全灰心。

根据我们今天所能见到的历史文献所透露的蛛丝马迹，只能说孔尚任因文名而遭祸，但这个“文名”究竟是指他的诗文还是传奇，就很难说了。例如孔传铎《喜东塘户部归》诗中说：“词坛声价与云齐，名满京华被谪宜。”[③] 就说的是他的“词坛”之

---

① 参见衍兴、小营《新发现的孔尚任遗著及其他》，《戏曲研究》第14辑，1985年。

② 《孔尚任诗文集》第三册第425页。

③ 《阙里孔氏诗抄》卷一。

名。从孔尚任的挚友刘中柱《送岸堂》其二“只知天下才无敌，谁料人间有祸藏”① 的诗句，好像孔尚任是受到了别人的诋毁。孔尚任自己的诗句更证实了这一点：“我是白头薄书郎，被谗不辩如聋哑。”② 诋毁的契机是他的文章里有漏洞被人抓住，所谓：“命薄忽遭文章憎，缄口金人受谤诽。”③ “真文不媚时，甘受人弹弋。”④ 至少，孔尚任的被贬与他的文名有关，这一点是可以肯定的。只是不知道他为什么不自我辩白，而仅仅寄希望于“世事纷纷久自明”⑤？

孔尚任的性格应该是招致别人嫉恨和贬损的主要原因。他在京都的处世原则是“阅人双冷眼，厌向旧朝冠”⑥，这包括两个方面的内容。一方面他“安能为鄙学折腰”⑦，不爱奉承上司；一方面他又为人茕茕落落、卓然不群，所谓“弹铗燕市中，独歌不逐吠”⑧。这两个方面都令人讨厌。因而尽管他自己说：“还朝帝德宽，能容狂奴态”⑨，但如果有人一再在康熙面前说他如何如何颠狂，恐怕康熙也不会喜欢吧？

但是，我们并不能排除这一事件与《桃花扇》的干系。头年六月《桃花扇》杀青，入秋康熙索读，次年春天罢免令就下了。这里面难道没有一点内在的联系？而且，孔尚任的文名实际上主要还是因为《桃花扇》而大兴的，本来他一介穷儒，自己躲在闲衙冷署里写点诗文，也没有什么值得别人特别嫉妒的。他自己就

① ［清］刘中柱：《又来馆诗集》卷三。
② 孔尚任：《赵药园过岸堂大烹款予》，《孔尚任诗文集》第二册第236页。
③ 孔尚任：《放歌赠刘雨峰寅丈》，《孔尚任诗文集》第二册第239页。
④ 孔尚任：《赠吴镜庵》，《孔尚任诗文集》第二册第212页。
⑤ 孔尚任：《答李莆公》，《孔尚任诗文集》第二册第241页。
⑥ 孔尚任：《东华晓行》，《孔尚任诗文集》第二册第266页。
⑦ 孔尚任：《答僧伟载》，《孔尚任诗文集》第二册第237页。
⑧ 孔尚任：《甲戌正月答仙裳先生寄怀原韵》，《孔尚任诗文集》第二册第204页。
⑨ 孔尚任：《甲戌正月答仙裳先生寄怀原韵》，《孔尚任诗文集》第二册第204页。

说他的环境是“坐破旧青毡，鲜利亦寡害。下士隐金门，言行不足载”[①]。因而，我们毋宁相信他的《桃花扇》是造成他悲剧命运的罪魁祸首。

二、为圣朝讳

说孔尚任自己都不知道为什么得罪，是因为他所有的努力，都是为了成就自己的功名，一切与之相左的事情他都不做。扩充自己的文名，也是为实现功名张目。怎么客观效果偏偏与孔尚任的初衷背道而驰了呢？

实际情况正是如此：出于功名的考虑，孔尚任愿意尽量为“圣朝”讳。比如说《桃花扇》的创作，尽管孔尚任一再声称：其“朝政得失，文人聚散，皆确考时地，全无假借”[②]，“借离合之情，写兴亡之感，实事实人，有凭有据”[③]，但在具体写作中，凡是与清政府有牴牾之处，他都进行了不同程度的遮掩和粉饰。

试看他对于南明烈士、抗清英雄史可法之死的处理。在历史资料的记载中，史可法之死大抵有两种说法。一种说他在扬州城破后，巷战而亡。另一种说法是他后来被俘，清军主帅多铎劝他降清，史慷慨回答：城存与存，城亡与亡。我头可断，志不可屈。遂引颈就戮。孔尚任却未采取任何一种史实记载。他的处理是：扬州失陷之后，史可法只身南渡，想待机重振军威，挽救危亡。然路遇老礼赞，才知南都大乱，福王出走。走投无路，史可法最终自沉长江。如果从塑造英雄形象的角度考虑，史可法自尽而亡和战死或被俘不屈而死，区别不是很大，而且在清军的铡刀面前引颈就戮的场面更悲壮一些。但那就势必要清兵出场，并且

① 孔尚任：《甲戌正月答仙裳先生寄怀原韵》，《孔尚任诗文集》第二册第204页。
② 孔尚任：《桃花扇·凡例》。
③ 《桃花扇》第一出“先声”副末开场。

呈现杀害忠良的刽子手的凶残面目，使之成为被谴责的对象。孔尚任目前的做法则使史可法之死带上为南明尽节的色彩，而于清人无碍。孔尚任这种改动没有任何史籍可依，只是为了维护清人的形象。

再看他对《桃花扇》里一个历史事件的处理。第二十出"移防"，写史可法万般无奈中调高杰防河开、洛，侯生监军。史籍明载，此一事件发生的时间是甲申八月到十二月，所防对象是北寇清军。但《桃花扇》此出标明时间为甲申六月，有意把时间提前了几个月并在台词里佯装不知道清军将渡河南下，这样就巧妙地把河防对象改成了流贼农民义军，其用心不可谓不良苦。

如果读者再细心一些就会发现，《桃花扇》写的是明清更代时期一段血泪淋漓的史实，可是遍翻剧本，你却找不到一个"明"字或"清"字。所有涉及明朝的地方，孔尚任都用"南朝"代替，如"《桃花扇》一剧，皆南朝新事"，"南朝兴亡，遂系之于桃花扇底"，"桃花扇底送南朝"，"满肚南朝野史"等等。而写到清兵的地方，则用"北兵"、甚至更加隐晦的"烟尘"、"紫塞烟"等名词来代替。其中用意，不难体味。孔尚任在"孤吟"一出开场让副末说："世事含糊八九件，人情遮盖两三分。"未始不是对他自己写作原则的说明。

他也丝毫没有想到他的《桃花扇》在题材选择上有什么不妥当的地方。因为统观一部《桃花扇》，总结南明灭亡原因而归之于四个字：权奸误国。这正符合康熙的论断。康熙在二十三年（1684年）写的《过金陵论》里，已经把清人夺取明朝政权说成是明朝自己内乱造成，康熙自有深意——当然也不能说没有道理。孔尚任写《桃花扇》的认识没有越出康熙论断一步，反成为康熙意见的张本。《桃花扇·拜坛》一出眉批说："私君，私臣，私恩，私仇，南朝无一非私，焉得不亡？"既然南朝政权是"私"的，清人取之又有什么不应该的呢？孔尚任甚至在《桃花扇》第

二十出“闲话”里借张薇之口，颂扬清人“进关，杀退流贼，安了百姓，替明朝报了大仇”。面对身前身后文人士大夫因文字不慎而招致贬黜甚至杀身之祸的累累事件，孔尚任何必去撄清廷之锋？何况他还念念不忘自家的功名事业呢。因而对于自己的罢官，孔尚任觉得委屈。

在孔尚任归山前后所写的文字中流露出对康熙的怨愤情绪。他以为自己一片赤心可表，康熙误解了自己，听信小人谗言，才做出这种错误决定。例如他在《留别王阮亭先生》诗中说：“挥泪酬知己，歌骚问上天。真嫌芳草秽，未信美人妍。”① 还以为自己和屈原一样是忠心耿耿而不被理解。在返回田园以后好久，他还在怨艾心绪里叹息：“耕耘未足供亲膳，姓字偏劳记御舟。尽道君王能造命，冯唐头白未封侯。”② 仍在仕途不遇的凄怆心境中，孜孜挂念当年与康熙的风云际会。

三、康熙之见

然而，康熙有康熙的看法。对于南明的评述，康熙有没有一点“只许州官放火，不许百姓点灯”，我说可以，你说不行的味道？我们不知道（至少乾隆是不允许别人说明朝遗事的，因而明令销毁明季野史，并大兴了两次文字狱——况且舞台演出的影响力和影响面又非一般文字可比）。但他很可能会觉得这个孔子的后裔太多事，恃才傲物，原本就不惹人喜欢，再用南明故事来哗众取宠，就不能容忍了。

如果站在康熙的立场，即使我们今天也能从字面上找到一些《桃花扇》令其不快的地方。比如孔尚任在《桃花扇》里开宗明

---

① 《孔尚任诗文集》第二册第362页。

② 孔尚任：《归家夜坐》，《孔尚任诗文集》第二册第334页。

义就说《桃花扇》可“为末世之一救”①，“末世”是什么意思？时值大清平定江南刚刚十余年，正是百废待举、一切方兴之时，孔尚任却视之为“末世”？况且康熙又颇有抱负，胸怀雄才大略，历史地看他也是一个有为的皇帝。康熙亲政期间，精明干练，勤于政务。他果断平定历时八年之久的三藩之乱，统一台湾，重视治理河槽，奖励垦荒，使经历了明末之乱臻于崩溃的中原农业经济起死回生，史学家称颂的“康乾盛世”因而开始。在康熙的眼里，大清国正如旭日东升，蓬勃向上，他怎么能够容忍有人——特别是他曾经欣赏、给予特殊恩宠的人指斥为“末世”呢？

再如《桃花扇》末出“余韵”里讽刺降清为吏的明朝魏国公之后徐青君是“开国元勋留狗尾，换朝逸老缩龟头”；嘲弄清政府开国时征贤招逸是“访拿山林隐逸”；讥笑改换官服的前朝臣子是：“那些文人名士，都是识时务的俊杰，从三年前俱已出山了。”而用盛赞前朝老礼赞、说书的柳敬亭、唱曲的苏昆生这些末流之人的拒不仕清、高风亮节作为反衬。他改历史上的侯朝宗最终蓄发仕清为剧中的遁入空门，不也是出于同样的意识吗？

再说其时的康熙也已经不是十五年前写《过金陵论》时候的康熙了。那时他刚刚平灭吴三桂之乱，为稳定民心，仍然需要笼络前朝遗老逸民，争取汉人世族的支持，因而更多地实行怀柔政策，有时则装模作样地表示一下对明朝亡国的惋惜。但当他坐稳了帝基，也习惯了普天称颂、海内臣服以后，过去一些暂时容忍的事情就成为眼中钉肉中刺，一日不除，辗转难寐。例如康熙四十七年（1708 年）抄斩明宗室朱三太子，理由竟为莫须有，说他虽无谋反之事，未尝无谋反之心。康熙不能容忍《桃花扇》，也是情理之中的事：难道南明亡国数十年了，还要把它挖出来扰乱人心吗？试看《桃花扇·本末》里说该剧演出时“或有掩袂独

① 孔尚任：《桃花扇·小引》。

坐者，则故臣遗老也。灯炧酒阑，唏嘘而散。”《桃花扇》不是又在试图唤起人们早已淡忘了——康熙希望如此——的民族情绪吗？

那么，孔尚任的遭黜，如果联系他诗句所说的“被谗”、“遭诽谤”等等，或许即是如下所云：《桃花扇》出笼后，有人一向嫉妒孔氏文名，于是在康熙面前进谗说此剧如何如何反动，康熙才索看《桃花扇》，看后果然不满，但碍于孔家面子，因而以他故处分。

四、公然的愤懑幽思

事实上康熙也没委屈孔尚任。题材本身已经犯忌讳，出身经历以及社会环境给他带来的影响，使孔尚任又不可能不在处理材料时带有自己的特殊眼光。尽管他在剧中小心翼翼地进行回避，但他事实上不可能把自己的真实感情完全隐藏起来，丝毫不泄露。

孔尚任的创作倾向性至少受到三个方面的影响。首先，他的出身影响了他对题材的选择。孔尚任之所以一开始还在石门山隐居的时候就选定了南明史实作为他第一部传奇创作的内容，应该说是由他对明清轮替的深刻感慨所决定。这种感慨自然来源于他衍圣公世族汉室正统的观念，来源于他作为明末遗民而不食周粟的父亲的影响，来源于他所读历代诗书所传授给他的兴亡观念。其次，孔尚任在出山以后接触了大量南明遗老，凭吊了众多南明史迹，从思想感情上不断受到熏陶，这使他原有的兴亡感慨不断加深加浓。这日益激发起他的创作冲动而促使他将无法遣释的深重感情寄托在《桃花扇》里。其三，治水之役使孔尚任接触了社会下层，透视了官场，看到了康熙时代鼎盛光环笼罩下的末世之兆。经历了河工之役的孔尚任对刚刚开国的清王朝完全失望了。

所以，《桃花扇》里流露出无限的故国之思、黍离之悲。张

道士对侯方域的棒喝："你看国在哪里？家在哪里？君在哪里？父在哪里？偏是这点花月情根，割他不断么？"其中难道没有孔尚任的意识在？苏昆生唱的《哀江南》套曲："【离亭宴带歇指煞】俺曾见金陵玉殿莺啼晓，秦淮水榭花开早，谁知道容易冰消。眼看他起朱楼，眼看他宴宾客，眼看他楼塌了。这青苔碧瓦堆，俺曾睡风流觉，将五十年兴亡看饱。那乌衣巷不姓王，莫愁湖鬼夜哭，凤凰台栖枭鸟。残山梦最真，旧境难丢掉，不信这舆图换稿。诌一套《哀江南》，放悲声唱到老。"其中难道不是体现了孔尚任的兴亡之感？

这种公然的愤懑幽思情绪倾泻向歌台舞榭，与当世粉饰升平的靡靡之音构成强烈的不谐和格调。这，怎能不引起康熙的愤愤然？于是，因大才而享大名的孔尚任被放归了。

孔尚任是幸运的。在他生活的时代，因文字不慎而锒铛入狱、乃至论成死罪的例子举不胜举。最典型的是庄廷鑨案和戴名世案。庄廷鑨聘人修撰史书，其中涉及建州卫问题和明末抗清事迹，为人告发，被剖棺戮尸，株连而死者七十余人，他们的妻孥充军到东北的达百余人。① 这件事发生在孔尚任十四五岁的时候。孔尚任被罢官不久，文人戴名世被左都御使赵申乔追论，坐拟凌迟，株连而死者百余人。原因是他的《南山集》里引用了桂王抗清事实，在其《孑遗录》中主张修明史应立南明弘光、隆武、永历三帝本纪。② 议论明末史实，在当时是最犯忌讳之事，而孔尚任用洋洋两卷四十出的长篇，以及众多据实塑造的人物形象，真实地再现了南明覆亡过程，其影响面之宽、感召力之强，都是庄、戴等人所无法企及的。但他得到的惩罚却仅仅是罢官而已。

① 参见［清］全祖望《江浙两大狱记》、陆莘行《秋思堂遗集》、节庵辑《庄氏史案本末》等。

② 参见《清史稿》卷四八四本传。

罢官之初孔尚任犹恋恋于皇廷，久久不舍得离开，一直呆了一年，才最终彻底失望，并因理想的最后破灭而有所清醒，深感自己过去的追求是误入歧途，我们看他晚年写的诗里出现这样的句子："休官好，笼禽脱翼苦不早。"① "错料世事悔无期，呜呼冯唐人已老。"②这才应了《桃花扇》结尾副末的下场诗："避祸今何晚，入山昔未深。"

孔尚任的一生汲汲于功名，但他却不谙官场逢迎而恃才傲物，因而失去身居要职的机会；转而借助于文名，却又不能谨言慎行做好自我保护，反而更因文场成功遭到嫉恨而倍受官场牵累。文名与功名的相生相克，造成孔尚任一生的悲剧命运。

① 孔尚任：《休官好》，《孔尚任诗文集》第二册第235页。

② 孔尚任：《刘静伯招饮同余鸿客、李抱一剧谈》，《孔尚任诗文集》第二册第239页。

第八章 乾隆时期戏曲作家

时代迈进到乾隆时期，清朝统治又进入一个“盛世”。尽管从世界范围来看，中国古代社会里这最后一个“盛世”，已经处于帝国瓦解前的风雨飘摇之中，而在内部感受到的仍然是所谓的雍熙之象，因而，此时的戏曲作家仍在“补天”。当然，他们对于节气的即将变化不会没有丝毫察觉，而这种察觉使他们的“补天”意识更加强烈了，于是，宣扬封建教化成为此期戏曲创作的主旋律。但命定的是，随着民间地方戏的兴盛和昆曲的衰亡，文人创作不可挽回地走上了案头化的不归路。

第一节 唐英《古柏堂传奇》

唐英（1682～1756年），字俊公，号蜗寄居士、陶人、古柏先生，沈阳人。隶籍汉军正白旗，自幼天资颖异，不爱嬉戏，嗜读书。十六岁被家长送入清廷内务府充任供奉，扈从康熙皇帝车驾二十余年，曾随行遍大江南北、太行朔漠。雍正即位，特授员外郎，值养心殿。雍正六年（1728年）奉使出宫监督江西景德镇窑务，乾隆初奉调先后监督粤海关、淮安海关关税，乾隆四年（1739年）转督江西九江海关并监督窑务十余年，于乾隆二十一年（1756年）卒于任所。

唐英为官清正，身任其劳，不谋私产，惟以精业勖民为务。他督窑多年，在制瓷技术方面积有心得，著有《陶冶图》、《陶成纪事碑》，景德镇瓷窑在他指导下烧制了大量各类精密制品，享名于世，世称“唐窑”。他年青时在内廷，接触到宫廷文化艺术，修养渐深，笔墨诗文日进，已经稍有声誉。以后长期任职海关，権署富足，公务之暇，广交名流，修葺琵琶亭一座，终日在此引幕延宾，与之吟哦酬唱。他的诗词辑为《陶人心语》，书画则皆成名家，书擅隶，画工宋人山水人物。他罗致当时戏曲名家张坚、蒋士铨、董榕等人，与之优游过从，切磋词韵，自备戏子一班，每张灯设宴，共观演出。①



图 58　古柏堂藏版《镫月闲情·双钉案》书影

唐英撰有昆曲剧本十七种，刻本总集名《镫月闲情》，人称《古柏堂传奇》。其中创作剧本四种：《笳骚》、《虞兮梦》、《佣中人》、《转天心》；改订增补前人传奇折出三种：《清忠谱正案》、《女弹词》、《长生殿补阙》；从当时流行的地方戏舞台本改编十种：《三元报》、《芦花絮》、《英雄报》、《十字坡》、《梅龙镇》、《面缸笑》、《巧换缘》、《天缘债》、《双钉案》、《梁上眼》。

① 参见《清史稿》卷五百一十本传、唐英《陶人心语》卷首沙上鹤《沈阳唐叔子蜗寄先生传》、同治《九江府志》、李放《八旗画录》前编卷中、唐英《玉燕堂四种曲·序》、《书法指南·序》等。

唐英在清代传奇家中具有颇为特殊的身份与经历，他不履科举之途，而随镫皇帝前后，出入内廷，充任杂役，终身为皇室服务，是享有特权的皇家奴仆。在外人看来，他或可骄时而傲，不可一世，但唐英却由于嗜书亲文，深受传统文化熏染，立身恂恂其正，以儒为本，行事恭良端方，以信为基，充役矻矻滋滋，以忠为模，为政体恤下民，以仁为纲，这些颇类士大夫所为，加之他终日与词人墨客相盘桓，遂成为儒林中人。这种特殊的境遇，使他修炼成为封建文化的忠实信徒，他的传奇作品缺乏机趣灵动之气（但从地方戏改编的则不同），却不乏教忠劝孝之声。由此，唐英以他的创作加入了乾隆时期传奇作品宏扬封建伦理道德的大合唱。

唐英独创的传奇里最为重要的一部是《转天心》[①]，这部三十八出的传奇是他作品里篇幅最长、也是最能体现他处世哲学的，作品主人公的身上，甚至时时显露出唐英本人的影子，可以说，这个形象就是唐英的自我写照，尽管他与唐英的社会身份相去甚远。因此，唐英在其中下足了运思功夫。故事写书生吴明，青年入泮，放浪不羁，不甘清贫，负气骂天，遭到玉皇大帝惩处，投胎为自己的儿子吴定，沦为乞丐。然而吴定却丐亦有道，靠乞讨殷勤奉母，又拾金不昧、见义勇为、体恤孤老、怜人鬻子，因此感动天心，剑仙授之异术，使他得以从军讨贼立功，被特授平寇义勇将军，获得圣赐“教忠化义”匾额，并封妻荫子。作为对照，剧中二品官员何时贤，因官声过滥、人口籍籍，于是以终养老母为由躲回家乡，暂避交谪，图谋待机“起复”，然而老母康健不殒，起复无日，他便假报丁忧期满，招摇回京，遭郑御史参劾，被递解为民，一气之下将老母推入乱葬坑中，最终何氏被天雷亟死。唐英通过这正反两个人物的异遇要告诉人们的

① 唐氏古柏堂藏版，今有周育德标点本《古柏堂戏曲集》收入，上海古籍出版社1987年出版，下同不注。

是：天理昭彰，善恶必报，人们对于自己窘迫的境遇只能随遇而安、逆来顺受、顺其自然，不可怨天尤人，更不可哄瞒欺诓、蒙混过关。正如第一出副末开场诗所说："贵贱穷通有命，前因后果由天。怨天拗命定招愆，劫数轮回可叹！"但是，人如果心存善念、立身端正、无私助人，就能够扭转天心、改变命运，即使是贫儿乞丐也可以得到齐天鸿福，所谓"立忠行孝，勿论人品之高低；仗义建功，端在行为之诚恪。"[1] 唐英在剧中反复宣扬他因缘果报的观念，说什么"暴逆贪痴遗臭，忠诚孝义芳传。请看功过再生缘，神目昭昭似电"[2]，"善恶从来一镜悬，寸心转动可回天。前生后世分明照，地狱天堂在眼前"[3]，这一切都是为了申明他"天心可转"的观念，从而为劝化世风做出努力。

唐英长期在帝王身边从事隶役，直至四十多岁才授官职，他没有怨言，仍然勤勤勉勉奔走前后，沙上鹤在《沈阳唐叔子蜗居先生传》中说他"秉性孤介，辄为人所忌嫉，未能即致通显，而先生处之淡然，事益力，学益勤"[4]，以后终得美位。他认为这一切都是上天的安排，也认为是自己的忠行转动了天心所致。因此唐英写作此剧，不无自诩、自慰之意。唐英经常与一些文士幕僚相过从，这些人通常都不得志，自认为怀才不遇，内心郁郁不平，唐英于是以自己的经历为模，取明清之际艾衲居士的小说《豆棚闲话》为本事，敷衍了这部长篇传奇，告诫他们谨言慎行、自我约束、乐天安命，强调"天堂地狱寸心间，心格天心即转"[5]。从这一点来说，唐英的写作动机又不无劝化同仁乃至天下读书人之意。

---

① 《转天心》第三十七出"豆圆"。
② 《转天心》第一出"开场"。
③ 《转天心》第三十六出"降证"。
④ 载唐英《陶人心语》卷首。
⑤ 《转天心》第一出"开场"。

唐英写戏虽然只是为了自娱，或让自家的戏班在宴客时演出娱宾，如他在《转天心》自序里说："伧迂之人，齐东之语，原非操觚自命著作名家，不过于灯明月朗、尘缘纷杂之余，偕即墨、管城诸君，搬演一棚无声无形傀儡，聊自娱悦，非敢持赠世人也。"但他事实上却无时无刻不在为宣扬封建道化而费心思虑。如果说，他写《转天心》是为了宣扬忠而无谤、逆来顺受，那么，《芦花絮》就是鼓吹孝而无怨、顺受逆来。这部戏写中国传统二十四孝之一的闵子骞故事，出自弋阳腔戏《芦林会》，极力宏扬闵子骞的孝道。有了"忠"和"孝"，就又有《三元报》的"节"。此剧原有梆子腔戏《秦雪梅吊孝》，其中秦雪梅是在与未婚丈夫有过一面之交后为之守节，唐英则让她连见都没有见过丈夫就为之守节，更为增加了纯理念的意味。唐英在这里说："昔日商郎在生时，礼制攸关，儿女岂容谋面？今既身死，纲常有在，夫妻当尽彝伦。""节操"是更高洁了，也就越加增添了封建伦理的味道，唐英亦明言是用她"去劝化那些妇人女子们做个闺中的榜样"①。《天缘债》则是写朋友之"义"，于是唐英的剧作里忠孝节义一应俱全。这些还不够，唐英更是通过《佣中人》一戏，描写明末国难，说是"如今这时势，许多皇亲国戚、阁老大臣，还有那些文武百官、厂卫太监，都去朝贺新主，加官赠秩"，而独有一位卖菜佣工，在崇祯梓宫前以青菜、清水致祭后，触石而亡、以身相殉，表现出民间的大忠大勇大节大烈。他在剧中感慨道："明朝三百年天下，忠烈先输一菜佣。"② 唐英的正统忠节观在这里得到了淋漓尽致的表现。

唐英生活的乾隆时代，是昆曲日渐衰落，而地方戏声腔剧种

① 《三元报》第四出"荣归"、第一出"惊讣"，唐氏古柏堂藏版，今有周育德标点本《古柏堂戏曲集》收入，上海古籍出版社 1987 年版。

② 唐氏古柏堂藏版，今有周育德标点本《古柏堂戏曲集》收入，上海古籍出版社 1987 年版。

竞兴争胜的时代，体现为儿女情长模式的文人传奇受到冷落而日益萎缩在狭小的圈子里，民间舞台上大量演出的则是血气方刚、激荡诙谐的地方戏剧目。内廷出身的唐英，没有一般士大夫的清高迂腐之见，他平日爱好观看地方戏，说是“高天爽籁通人籁，巴唱吴歈尽可听”①，因此耳濡目染、习以为常，尽管他也以写作昆曲传奇为己任，但在题材选择和剧本结构方式上，则把取法的目光投向了地方戏。我们看唐英从地方戏舞台上改编了十部剧作，并且在传奇结构上也彻底突破了明清传奇旧有的生旦相思模式，另开蹊径，从地方戏舞台吸收了大量灵感，就可以明了这一点。唐英的剧作大都出折短少，二十出以上篇幅的只有三种，其余大多为一出或四出，这一方面体现了当时昆曲舞台上的变化——动辄数十出的昆曲大戏已经不受欢迎，一方面也体现了唐英借助于地方戏结构手法、力求使昆曲舞台出新的意图。

唐英改编地方戏，是为了吸收其合理成分来丰富昆曲舞台，他在《天缘债》首出副末下场诗里说：“打梆子唱秦腔笑多理少，改昆调合丝竹天道人心。”他的意图很明白，要将“笑多理少”但却盛行舞台的地方戏出变成昆曲，一来增加其合理性，二来借助其舞台效果支撑昆曲。经过唐英改编的戏，都比原作稍近情理，而加强了对正统伦理道德观念的宣扬。例如《天缘债》的原本为乱弹腔《张古董借妻》，其中对出于义气借妻助人的张古董极尽讥讽调笑之能事，这就使借妻得利的书生李成龙有失君子之德，令剧本的意旨无所归属。唐英在《天缘债》里曾借人物之口谈了对原本的意见和自己的创新企图，他在第二十出让张古董说：“我好好的一个张古董，被他们这些梆子腔的朋友们到处都是《借老婆》，弄得个有头无尾，把我妆扮的一点人味儿都没有了。糟蹋了我一个可怜。若得个文人名士改作昆腔，填成雅调，

① 唐英：《丁卯中秋后一日观土梨园演杂剧》，《陶人心语续集》卷九。

把你今日待我的这一番好处也做出来，有团圆，有结果，连你我的肝胆义气也替咱们表白一番，才是好戏。”唐英改本出于这种认识基点对人物形象进行了回护，让张古董变得忠厚侠义，李成龙也志诚老实，于是李得张妻就成为命运播弄，与二人的品性无关。李成龙得妻后对张古董负疚不已，最终报答于他，助他再娶妻房，弥补了自己的道德良心。二人之妻沈赛花也不是水性杨花之女，她跟了李成龙只是出于无奈，但既嫁李氏便忠于夫君，决不肯再为苟且之事，且出于道德人情，不避嫌疑要求李成龙救助落难的张古董，成就为一位高尚烈妇。经过改动的《天缘债》就成为一部强调交友以义气为重、日后必落好报的传奇。又如《十字坡》，出自梆子腔，后者当时流行戏出有《杀货》、《打店》。以唐英《十字坡》与今存《缀白裘》本《杀货》、《打店》相比较，可以看到，唐英删改了原作里一些纯粹渲染色情、属于低级趣味的邪科恶诨，而保留了对武松、孙二娘高强武功的正面表现，于是该剧就洗去了淫荡成分，成为一部富于历史意义的武打戏。

唐英对于自己的改编颇为自负。他的《双钉案》改编自当时流行的梆子腔剧目《钓金龟》，他在结尾说：“《双钉》旧剧由来久，不似这排场节奏。要唱得那梆子秦腔尽点头。”[①]《梅龙镇》改编自梆子腔的流行戏出《戏凤》，他在结尾说：“梅龙旧戏新翻改，重把排场摆。《戏凤》唱昆腔，封舅新时派。那些乱谈班呵，就出了五百钱，这总纲也没处买。”[②]《巧换缘》改编于梆子腔和秦腔同名剧目，他在结尾说：“灯窗雪夜闲情寄，《巧换缘》新词

① 唐氏古柏堂藏版，今有周育德标点本《古柏堂戏曲集》收入，上海古籍出版社1987年版。

② 唐氏古柏堂藏版，今有周育德标点本《古柏堂戏曲集》收入，上海古籍出版社1987年版。

旧戏。问周郎比那梆子秦腔那燥脾?"① 唐英的自负是有道理的,这些流行在地方戏舞台上的剧目,常常是艺人的发挥,虽充满情趣和表演绝活,但许多内容则出自民间想象,时而有悖情理,显得文理不通,另外故事情节常常又呈现为片断,缺乏连贯完整的剧情,经过唐英的润色,它们就成为较高层次的文学本。这些剧本反过来又被地方戏舞台所借鉴、所演出,唐英就为提高地方戏舞台本的文学性做出了贡献。

唐英爱看地方戏,从中受到许多启发,这使他的剧作富于舞台性,尽管他自创的一些剧目如《笳骚》、《女弹词》、《虞兮梦》等都缺乏戏剧性。例如他的《转天心》很注意舞台冷热气氛的调剂,时而穿插各种表演伎艺来增加观赏性,如第八出插入众乞丐各显其能表现乞讨本事,第十二出插入鬼舞,第二十九出插入乞丐打莲花落等。《转天心》前后还插入豆棚闲话的场子,对于故事起到了引人引出的作用,这在当时传奇千篇一律的副末开场模式中显得新鲜有味。唐英还善于利用戏中戏来增强舞台效果,例如《天缘债》结尾宴集,就让一个民间戏班来演出《张古董借妻》一剧,以至引发人物与角色之间的纠缠。至于改编自地方戏的剧目,当然就把原有的绝活都保留继承下来。最著名的一例是《天缘债》里张古董被困瓮城,而李成龙、沈赛花住宿岳家,舞台上双重空间共同表演,这是民间的重大发明,就被唐英全盘搬用。

第二节 杨潮观《吟风阁杂剧》

杨潮观(1710~1788年)字宏度,号笠湖,江苏无锡人。幼

① 唐氏古柏堂藏版,今有周育德标点本《古柏堂戏曲集》收入,上海古籍出版社1987年版。

擅才华，兼工书法，十四岁即参与郡贤之会，为时人所称。乾隆元年（1736 年）中举，历任山西文水县、河南林县、固始县、杞县知县，迁四川简州、邛州、泸州知州。从政三十余年，莅官一十六任，以勤政恤民为务，严气正性，学道爱人。杨潮观一生以古贤自期，与从政者格格不入，生性沉默寡言，无嗜好，惟耽音律，爱花竹，喜著述。在邛州时，于卓文君妆楼旧址建吟风阁一座，将自谱杂剧三十二种付优伶于其中演出。①

生活于乾隆盛世的杨潮观是运用戏曲创作对社会进行劝惩教化的主要作家。他熟读儒家经典，笃信传统礼教。在多年仕宦生涯中，他深感道德风化在世人生活中的重要作用，希图利用创作来讽世。在《吟风阁杂剧·题词》里，他自道创作动机为："自新声郑卫，淫哇竞起，悲歌燕赵，感慨多伤。大雅云遥，阳春绝少，子孝臣忠阙几章。移情处，俗流宏奖，别谱丝簧。"② 与此同时，他对人生的感悟与思考，也伴随着创作过程，流露在作品的形象刻画中。因而，作为官吏从民本、德治角度出发的道德说教与作为传统文人对社会、人生的哲理思考，就构成了杨潮观杂剧创作中两个彼此交融和参照的世界。

杨潮观对中国传统戏曲的独特贡献，首先在于他创造了一个历史上大大小小官吏的形象系列，并在这一形象系列的创造中，融进了他以德来经世治国的政治理想。从战国时代仁而下士、养食客三千人的信陵君，到汉武帝时常以滑稽之谈讽谏皇帝的侍中东方朔；从夜祭泸江的诸葛亮，到爱惜人才、刀下救人的李白。这些不同禀赋、不同性格、不同素养的官吏形象，都在杨潮观所营造的艺术世界里得到了应有的席位，并共同构成了多彩多姿、

① 参见《国朝耆献类征初编》卷二三二袁枚《杨潮观传》、清嘉庆庚辰（1820 年）屋外山房刊本《吟风阁杂剧》杨懋序、清嘉庆《无锡金匮县志》卷二十二等。

② 《吟风阁杂剧》，今有胡士莹校注本，上海古籍出版社 1983 年版。本节引文均取自此本。

令人目不暇接的艺术画廊，从而在清代剧坛中描画了他人所不及的一道独特风景线。尤为可贵的是，杨潮观赋予这些官吏形象用以自律和律人的道德规范和民本精神，同时又是政治信条。在杨潮观笔下，这些规范和信条，以其内在、深层的约束力量强有力地协调、维系着社会稳定，从而成为实行有效统治不可或缺的精神支柱。

他的《汲长孺矫诏发仓》，写汉武帝时黄门给事汲黯在未得君命许可的情况下，发官仓粟赈济河南灾民，赞扬优秀官吏在紧急关头能够通权达变，敢于承担责任和冒风险以解民倒悬。《东莱郡暮夜却金》写东汉杨震在赴东莱太守之任途中，拒绝下属贿赂，歌颂了正直无私、廉洁清明的官风。《寇莱公思亲罢宴》写寇准拜相后生活奢侈，因老婢女以其幼时贫苦行事进谏而感动，遂辞客罢宴，旨在提倡为官者戒奢华、尚俭朴的品质。《温太真晋阳分别》写西晋温峤受命江东，因母亲年迈，不忍远离，被老母晓之以大义，毅然前行，宏扬了臣子应该以忠全孝的道理。《夜香台持斋训子》写汉代京兆尹隽不疑在母亲教诲下平反了一起冤狱，告诫做官的应该明察善断、慎用刑罚。《下江南曹彬誓众》写北宋元帅曹彬爱护百姓而约束部下去暴依仁，强调领兵的要对士兵晓之以仁义。《诸葛亮夜祭泸江》写诸葛亮痛悼阵亡将士并抚恤其家属，教育上司要体恤下级的苦痛……

这一形象系列的意义在于：它突显了杨潮观从道德、政治的视角对于生活的独特观察和发现。每一位作家，由于其出身、教养以及生活经历的不同，对于生活关注、感受、发生兴趣的侧面也不尽相同。杨潮观以他数十年的宦海经历，以他对社会的透视和把握，以他个体的兴趣和感情，找到了自己的创作优势。历代官吏形象系列的构置，正是他切入社会生活的一个突破口。透过这个突破口，他聚焦社会矛盾，展露时代情绪，表达社会思考，寄托政治理想，也倾注主观感受。在杨潮观之前，尽管也有人将

一些官吏形象作为描写对象，但像杨潮观这样把历代正直官吏作为一个人物群体、一种形象系列、一群精神偶像去加以审视和塑造，并以此作为自觉的艺术活动，写作数量如此之多，描写笔触如此集中，却还从来没有过。这是一个独特的生活层面，是一个深广的艺术空间。这一形象系列的开掘，确立了杨潮观在清代戏曲史上不可取代的地位。

理性色彩是杨潮观创作的一个明显特征，表现在他的作品中为自觉、明确的理性介入。与同时代其他作家相比，杨潮观的创作动机和缘起，似乎显得更为理性化。在《吟风阁杂剧·题词》中，他曾开宗明义地自报家门："对酒当歌何处好，凭高吊古无人识。但自家陶写性中天，闲评跋。百年事，千秋笔；儿女泪，英雄血。数苍茫世代，断残碑碣。今古难磨真面目，江山不尽闲风月。有晨钟暮鼓送君边，听真切。""借丹青旧事，偶加渲染，渔樵闲话，粗与平章。"评跋性情，平章旧事，他希望自己的杂剧创作能像晨钟暮鼓那样，给人以警醒和启迪。从他的三十二个短剧可以看出，在创作之前，他都先进行了理性的分析和构思，因而每一个杂剧，都说明、解答、透视着一个社会问题，这些问题或有关人情，或有关事理，或有关风化，或有关时尚。由此我们看出，在杨潮观的杂剧创作中，无论是对生活的体验，还是对题材的表现，从未离开过理性的指导，从未减弱过思想的直接教育作用。

如《李卫公替大行雨》杂剧，在创作之初，杨潮观曾道出选择这一题材的初衷："行雨，思济世之非易也。以学养才，敛才规道，非大贤以上，其孰能之？"好心做坏事，这在日常生活中本是一常见的现象，但作者将它提取出来加以铺叙，就使它像寓言剧一样，蕴含着深刻道理了。剧中李卫公"年方弱冠"的年龄，"出自将门"的身世，"做得个擎天巨手，竹帛扬名"的理想，都使他雄心勃勃，渴望着建功立业。因而一旦"权在手"，

各路符官、功曹、神祇都俯首听令之时，出于对“五百年苍生厄难，数千里赤地枯焦”的同情，当然也出于“不由我手滑难禁”的恣意，他便把龙母的再三叮咛扔到九霄云外，以致酿成大水滔天、伤及万命的大祸。作者对于动机与效果、主观与客观的关系问题的思考，随着情节的进展，也就被推到了观众面前。再如《动文昌状元配瞽》一剧，选取的是退婚一节。书生乡试中举，准备发解入京会试，父母欲令其完婚之后再行北上，然而原来所聘之女忽然两目失明，女方家长携带原聘上门退婚，书生则执意不肯，坚持完婚，于是赴试得报，考中状元。十分明显，作者选取这一故事的目的在于弘扬“贫贱之交不可忘，糟糠之妻不下堂”的传统精神，强调人间的道义和德化。即使是像《快活山樵歌九转》这种传达人生感悟的小戏，作者的寓意也历历在目。当那位落第而回的举子因满腹牢骚，走错山路而向樵夫问路时，樵夫的回答是：“牢骚牢骚，笑你爬高。快活快活，深山岁月。”这哪里是樵夫的口吻，明明是作者将两种人生道路进行比照之后而得出的结论。樵夫的形象不过是作者的一个替身，他在剧中的作用只是替作者对那些热衷于功名利禄的士子们进行谆谆说教而已，如“那寻来的便不是真快活。我看世间上，要寻快活的，偏会寻出不快活来”的哲理，如“你只管往上想，上不去自然想出烦恼来了。我只管往下想，便觉得非仙似仙。像你这等想头，岂不是无苦寻苦”的辩证处世思想，当然只能出自作者的头脑和心胸。

杨潮观杂剧中体现出来的哲理和境界，属于人们应当思考和憧憬的理想范畴。因了故事情节规整有序的展开，因了人物精神境界从容不迫的展露，因了充溢于人物形象中的哲理韵味的浓郁发散，杨潮观的杂剧呈现出一种雍容平和的艺术风格，这使他的形象系列中的人物和画面，能够虽平淡但却清晰、完整而历久地保留在人们的记忆中，使我们无法忘记这些作品，无法忘记化身

于作品中的这位有着强烈社会责任感和哲人般清醒的剧作家。

第三节　蒋士铨的戏曲创作

与杨潮观的作品有着异曲同工之妙的，是他的同时代人蒋士铨的戏曲创作。

蒋士铨（1725～1785年）字心馀、苕生，号清容、定甫、藏园主人、离垢居士、铅山倦客等，江西铅山人。自幼读书有博名，多游历，诗文操笔立就，称奇才。乾隆十一年（1746年）应童子试，学官奇之，补拔弟子员，称“孤凤凰”，次年中举，然后开始十年科场困顿的生涯，此间遍交海内名士。三十岁授内阁中书，不久辞去。乾隆二十二年（1757年）进士，改庶吉士，授编修，居官七年，其间声名震京师，名公卿争以识面为快。然而，蒋士铨为人刚正凛节，不阿权贵，不通权变，时而面斥人恶，不为上司所喜。乾隆二十九年（1764年），同乡名宦裘日修推荐他到景山为内伶填词，他力拒不从，随后便以乞假养母为由南归。曾主讲绍兴蕺山书院、杭州崇文书院、扬州安定书院，筑藏园，奉母居。十余年后，母死，贫无所立，因乾隆南巡提到名士蒋士铨之名，内阁学士、蒋的同乡、同年进士彭元瑞写信请他入京，遂于乾隆四十三年（1778年）买舟北上，入京引见，充国史修撰，记名御史。此时蒋士铨已病累缠身，乾隆

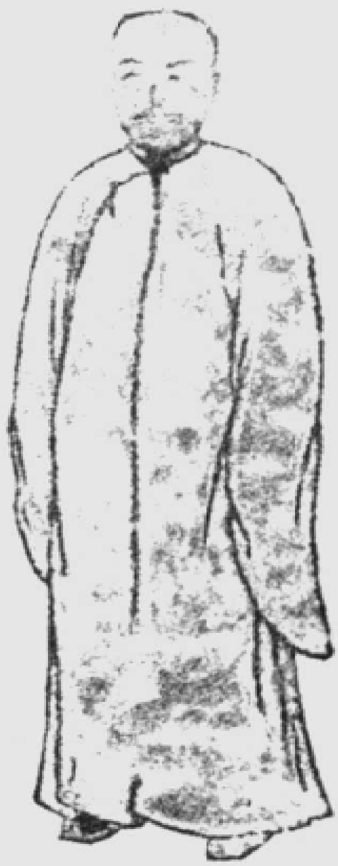


图59　清人绘蒋士铨像

四十八年（1783年）又患风痹偏瘫，于是辞归，两年后去世。[①]

蒋士铨早获才名，古文诗词皆负海内盛名，与袁枚、赵翼并称三大家，但他最擅长的还是戏曲创作。诗文有《忠雅堂文集》十二卷、《忠雅堂诗集》二十六卷补遗二卷、《铜弦词》二卷等，戏曲有《西江祝嘏》四种（《康衢乐》、《忉利天》、《长生箓》、《升平瑞》）、《清容外集》九种（或称《红雪楼九种曲》、《藏园九种曲》）：《一片石》、《空谷香》、《桂林霜》、《四弦秋》、《雪中人》、《香祖楼》、《临川梦》、《第二碑》、《冬青树》）、《清容外集》十二种（即《清容外集》九种加上后写的三种：《采樵图》、《采石矶》、《庐山会》）。清人阮元《研经室文集·蒋士铨传》称："高丽使臣尝饷墨四笏，求其乐府，以夸荣东国。"说明了其戏曲创作在当时享有的盛名。

蒋士铨不是那种白首穷经的书生，他甚至不愿把自己视作文人，尽管他一生都以文出名，而一生孜孜以求的却是经世济用之学。他曾于乾隆四十九年（1784年）作诗说："忆昔诵史书，耻与经生伴，苦怀经济心，学问潜操修。"[②]他也曾在给人的信中写道："生平非有关世道人心之书，未尝涉猎。不乐以文人自见，而欲以明体达用之学，利物济人。既不能，则以其得诸见闻者告之同志。"[③]原来，蒋士铨写作戏曲剧本是有着一己初衷的，既然自己大才难用，不能实现济世经国的理想，退而求其次，他就用有关世道人心的"见闻"来警醒世人。

从这种识见出发，我们就明白了，为什么蒋士铨引明人汤显祖为同道和知音。汤显祖同样以文名，又以传奇名，但他却认为

---

① 参见蒋士铨《忠雅堂全集·清容居士行年录》、阮元《研经室二集·蒋士铨传》、《清史稿·文苑二·蒋士铨传》、李调元《雨村曲话》卷下，以及熊澄宇《蒋士铨剧作研究》（中国戏剧出版社1988年版）等。

② 蒋士铨：《忠雅堂诗集·述怀诗》。

③ 蒋士铨：《忠雅堂文集·上裕门太傅书》。

"经济自常体，著作乃余事"①，以治理天下为要务，然而终又不能为时所用，只能退守寸心而作传奇。世人皆以汤显祖为传奇家，蒋士铨为此愤愤然，他从汤显祖身上看到了自己的影子，于是作《临川梦》一剧，囊括汤显祖行迹以及他的传奇中情事，谱为故事，从而寄托相同志趣，并表达自己的仰慕之情。在《临川梦自序》里，蒋士铨开宗明义地说："临川一生大节，不迩权贵，递为执政所抑，一官潦倒，里居二十年，白首事亲，哀毁而卒，是忠孝完人也。观其《星变》一疏，使为台谏，则朱云、阳城矣。徐闻之讲学明道，遂昌之灭虎纵囚，为经师，为循吏，又文翁、韩延寿、刘平、赵瑶、钟离意、吕元膺、唐临之流也。词人云乎哉？"② 透过这字里行间，我们不是恰恰可以看到蒋士铨一生行事的影子么？他强调汤显祖的台谏之才、循吏之术，不正是在为自己的不为世用而奋力呼喊么？在该剧"提纲"中，他再次说："……唤作词人心骨痛，史册弹文，后世谁能诵。"为汤显祖的被视作词人抱不平，透示出的却是他对于自己仕途遭遇的郁郁不平之气。

和杨潮观一样，蒋士铨的戏曲作品也是以突出宣扬"忠义"等道德伦理而著称于世的。所不同的是，他的侧重点更在强调"修身"，而不是像杨潮观那样直接将笔力集中在"治国"大业。虽然儒家经典《大学》里为传统文人所指出的"修身、齐家、治国、平天下"的方向，最终指向社会政治秩序的建立，"治国"是"修身"的归宿，而在蒋士铨的心目中，"修身"却是"治国"的内在保证。"治国"的前提在于"修身"，只有具备了完美的人格操守，才能掌握"治国"之本。恰如《中庸》所说："知所以

① 汤显祖：《夕佳楼赠来参知四首》其一，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，上册第 539 页。

② 蒋氏红雪楼藏版，今有周妙中点校本《蒋士铨戏曲集》收入，中华书局 1993 年版。下同不注。

修身，则知所以治人；知所以治人，则知所以治天下国家矣。”在蒋士铨的认识里，这二者统一于他的一生中。这当然是中国传统文人的历史性格，来源于他们所承继的文化传统的规定性。

在没有机会实践“治国”理想时，蒋士铨将自己对生活、对历史、对人生的全部体认和感悟聚焦于人格的修炼上，用以自期、自励，也用以期励同道。在他人生和创作的实践中，忠义节孝、凛凛志气等精神操守，一直是其理想国中最耀人眼目的价值准衡，当他将这些道德禀赋作为自己剧作的主旨时，就把传奇这一专擅儿女情长的艺术载体，变成了自己抒怀写志的工具。他想通过创作告诉人们自己的志向和抱负、自己以天下为己任的胸怀、自己经世济民的才干……他的剧作所构筑的形象世界里，主角多为英杰义士、民族精英、忠贞烈女，而这些人物形象最能打动人心的魅力，即在于他们所拥有的正统道德操守和品性。从这个意义上说，蒋士铨的剧作更具有普遍性。

《桂林霜》一剧以清康熙年间的“三藩之乱”为背景，表彰广西巡抚马雄镇的忠烈。马雄镇忠于大清，坚持不降叛将吴三桂，被囚四年，后手持二幼子首级击吴被杀，合家三十九口死于难，满门殉节，事迹至为壮烈，被蒋士铨树作典范。《桂林霜》表“忠”，《雪中人》则崇“义”。查培继不以贫贱论英雄，于污浊中看出将才，有慧眼识人之能；吴六奇受恩必报，于危难中救出恩人，有大丈夫之义。全剧围绕查培继之识人与吴六奇之仗义节节展开，突出了朋友之间的侠义之情。《冬青树》一剧，更是通过对宋朝民族英雄文天祥事迹的表彰，极力弘扬士人之气节。在此剧自序里，蒋士铨充满景仰与钦敬地评价了文天祥的人格价值：“窃观往代孤忠，当国步已移，尚间关忍死于万无可为之时，

志存恢复，耿耿丹衷，卒完大节，以结国家数百年养士之局。"[①]文天祥的舍生全义壮举，令蒋士铨感喟不已，叹为松柏之凛然节操。

这些都是蒋士铨为世人树立的道德典范，是他心目中"修身"的终极目标。然而，"修身"并不等于就能够有机会"治国"，蒋士铨面对的社会现实却是无法走上"治国平天下"之路，前方充满了崎岖坎坷，他的直接感触是极易心灰意冷。蒋士铨的失望，在具体的传奇作品中每每可见。《四弦秋》中"热宦迁谪，冷署萧条"[②]的慨叹里，不乏蒋士铨怀才不遇的感喟；《冬青树》中谢枋得"叹英雄流落，痛人力与天心相左"[③]的悲哀，也是蒋士铨的悲哀；而《临川梦》中识人至深的娄江女子的设置，正是为了抒发对不识人之执政的不满；《雪中人》更是以洋洋洒洒十六出的篇幅，频频呼唤伯乐的出现。当然，蒋士铨所体验到的悲哀并不属于他一个人。历史上有多少人杰、精英在这条"修、齐、治、平"的道路上耗尽了一生，最终也未能走到理想的台阶。也许，蒋士铨这类士子们所应该思考的，并不是道路的是否通达，而是这条道路本身的价值，它是否值得付出一生的代价？当然，这也许就过于苛求古人了。

蒋士铨不是对于科举制度没有微词，相反，由于曾困顿场屋十年，他对于科场黑暗极为熟悉。他在剧作中指斥科举考试"不过是小聪明，刻鹘雕虫被几个活穷鬼弄得你丧气垂头休怨命"[④]。

---

① 蒋士铨乾隆四十六年（1781年）《冬青树》自序，蒋氏红雪楼藏版，今有周妙中点校本《蒋士铨戏曲集》收入，中华书局1993年版。

② 《四弦秋》第一出"茶别"，蒋氏红雪楼藏版，今有周妙中点校本《蒋士铨戏曲集》收入，中华书局1993年版。

③ 《冬青树》第九出"卖卜"，蒋氏红雪楼藏版，今有周妙中点校本《蒋士铨戏曲集》收入，中华书局1993年版。

④ 《临川梦》第十九出"说梦"，蒋氏红雪楼藏版，今有周妙中点校本《蒋士铨戏曲集》收入，中华书局1993年版。下同不注。

他嘲讽那些深谙讹诈金银、惯熟逢迎之道的学官们是“尊廪生，哄增生，吓附生，貌俏生，留这点文坛势利；吃监生，穿武生，骗礼生，欺祀生，常弄些学海风波”①。更为深刻的是，他觉悟到科举制度不过是封建帝王用以束缚人才的牢笼，他们“造出这些圈套，尽世上的人跳去。设下这千钟粟，九品官，牢笼定十万八千才智愚蒙”②。由于认识的清醒，蒋士铨对于科举考试表示了厌倦和反感，他说：“最可快者，舍科场之具，抛篮中钉头木屑，休教重上吟肩；焚制举之文，毁案头墨卷房书，不许再邀青眼。”③ 是啊，八股文做得再出色，推敲得再精细，对于社会发展能有什么实际的用处呢？对于人生又有什么价值呢？蒋士铨对于科举的失望与悲哀，代表了那个时代的整体情绪。

蒋士铨以诗人才慧而填词，所填皆文藻斐然，他又追步临川，恪守绳墨，融诗词之清婉风致于曲文之中，因而其创作在当时文人作品中独树一格，受到当时和以后文人的充口赞扬，颇有将其作品推为典范之作的。例如蒋士铨的好友李调元《雨村曲话》卷下说：“铅山编修蒋心馀士铨曲，为近时第一。以腹有诗书，故随手拈来，无不蕴藉，不似笠翁辈一味优伶俳语也。”称之为“近时第一”，大约可信。平步青《小栖霞说稗》“藏园曲”条更说：“蒋清容先生《红雪楼九种曲》，逼真玉茗四梦，为国朝院本第一。”推为“国朝第一”，则过矣。杨恩寿《词余丛话》卷二“原文”则说：“藏园九种，为乾隆时一大著作，专以性灵为宗，具史官才学识之长，兼画家皴瘦透之妙，洋洋洒洒，笔无停机。乍读之，几疑发泄无余，似少余味，究竟无语不炼，无意不

---

① 《升平瑞》第二出“斋议”，蒋氏红雪楼藏版，今有周妙中点校本《蒋士铨戏曲集》收入，中华书局1993年版。

② 《临川梦》第十九出“说梦”。

③ 《空谷香》第二出“赀饯”，蒋氏红雪楼藏版，今有周妙中点校本《蒋士铨戏曲集》收入，中华书局1993年版。

新，无调不谐，无韵不响。虎步龙骧，仍复周规折矩，非凫西、笠翁所敢望其肩背。其诗之盛唐乎？”说他是“乾隆时一大著作”，不为无见，但比之为“盛唐之诗”，则又溢美太多了。总之，蒋士铨的创作在当时人评价中，是远为高出李渔等人的。

然而，这些评价都是根基于文采词藻说的，惜乎蒋士铨的戏曲创作有一个致命的弱点，那就是它们大多都只能仅存案头，而无法搬上舞台进行演出。平心而论，他的作品十分注意戏剧排场的安排，场面的冷热调剂，应当具备相当的戏剧性。但是这类按照曲牌填词的文人创作，在当时已经处于时过境迁、不为舞台所欢迎的历史阶段，昆曲的衰亡已成定势，而民间各地方剧种舞台上方兴未艾的是板腔体的剧本演出。蒋士铨不仅在仕宦之途上生不逢时，即使在戏曲创作的道路上也同样生不逢时，他的悲哀可谓深广了。

第四节　宫廷大戏和节戏

清宫演戏机构的经常性任务是在年节庆典时进行祝贺演出，于是从清初开始，就不断有词臣受命为其撰写此类剧本，例如张大复、厉鹗、王文治、蒋士铨、张照、周祥钰等人都有这一类的剧作流传下来。乾隆初期，曾有过皇帝特命词臣为宫廷编撰剧本的大规模行动，清人昭梿《啸亭杂录》卷一“大戏节戏”条说：

> 乾隆初，纯皇帝以海内升平，命张文敏制诸院本进呈，以备乐部演习，凡各节令皆奏演。其时典故，如屈子竞渡、子安题阁诸事无不谱入，谓之“月令承应”；其于内廷诸喜庆事，奏演祥征瑞应者，谓之“法宫雅奏”；其于万寿令节前后，奏演群仙神道添筹锡禧，以及黄童白叟含哺鼓腹者，谓之“九九大庆”。又演目犍

连尊者救母事，析为十本，谓之《劝善金科》，于岁暮奏之，以其鬼魅杂出，以代古人傩祓之意；演唐元奘西域取经事，谓之《升平宝筏》，于上元前后奏之。其曲文皆文敏亲制，词藻奇丽，引用内典经卷，大为超妙。其后，又命庄恪亲王谱蜀汉三国志典故，谓之《鼎峙春秋》；又谱宋政和间梁山诸盗及宋金交兵、徽钦北狩诸事，谓之《忠义璇图》。其词皆出日华游客之手，惟能敷衍成章，又抄袭元明《水浒》、《义侠》、《西川图》诸院本，曲文远不逮文敏多矣。

张文敏名张照，文敏为其谥号。张照富于文藻，书法精工，为一代词臣，康熙四十八年（1709年）进士，雍正间仕至刑部尚书，中经挫折下狱几死，乾隆五年（1740年）授刑部侍郎，奉命与庄恪亲王允禄一起考察《律吕正义》，次年敕命二人主持《律吕正义》后编，乾隆七年（1742年）复任刑部尚书，兼管宫廷乐部机构，三年后去世[①]。张照主持编写宫廷大戏节戏，大约就在他兼管乐部前后。我们从这则资料里知道，经张照确定的宫廷节戏名目有“月令承应”、“九九大庆”和“法宫奏雅”三类，经他润笔的宫廷大戏有《劝善金科》和《升平宝筏》两部。允禄是康熙皇帝第十六子，雍正元年（1723年）受圣命袭封皇太极之孙博果铎爵位庄亲王，恪为他的谥号。允禄精数学、通乐律，乾隆元年（1736年）总理事务、兼掌工部，后坐事夺爵褫官，乾隆七年（1742年）与张照同领乐部，张照死后，他继续长期莅任，一直到乾隆三十二年（1767年）去世[②]，其间曾受命主持编写《鼎峙春秋》和《忠义璇图》两部大戏。在张照、允禄修律

① 参见《清史稿·张照传》等。
② 参见《清史稿·列传六·诸王五》等。

主乐期间，招揽了一批词臣如周祥钰、邹金生等人，他们先是参与《律吕正义》后编的编撰，继而于乾隆十一年（1746年）编定《九宫大成南北词宫谱》，同时也从事宫廷大戏节戏的编写。其中周祥钰号日华游客，据昭梿说，《鼎峙春秋》和《忠义璇图》都出自他的手笔，说是其文采比张照差远了。

宫廷节戏都是展示各种祥征瑞应、呈现热闹红火气氛的仪式戏，没有多少实际内容，更缺乏戏剧性，在岁时节令、内廷喜庆、皇家典礼时演出。其中："月令承应"为岁时节令演出的戏。一年中的节日名目繁多，诸如元旦、立春、上元（正月十五）、燕九（正月十九长春真人丘处机生日）、花朝（二月十二百花生日）、寒食（清明前一日）、上巳（三月初三）、浴佛（四月初八释迦牟尼生日）、端阳（五月初五）、乞巧（七月初七）、中元（七月十五）、中秋、重阳（九月初九）、冬至、腊日（腊月初八）、颁朔（季冬）、祭灶（腊月二十三）、除夕等等，另外还有五月荷花开时的赏荷、十二月落雪后的赏雪、梅花开后的赏梅等，届时都有相应演出，其名目如《春庆丰和》、《万卉呈祥》等。"法宫奏雅"为内廷喜庆时演出的戏，如皇子的诞生、洗三、弥月、定婚、大婚、上徽号，如册封后妃，如皇帝的銮驾出行、行幸翰苑、行围、游苑、大驾还宫、召试咏古、酒宴等等，皆有承应，其名目如《福寿双喜》、《平安如意》等。"九九大庆"为皇帝、太后、皇后、太妃、贵妃、皇子、亲王等生日时的庆贺演出，其名目如《芝眉介寿》、《万民感仰》等。除此之外，还有许多祭神演出和临时性的承应，后者如"殄灭邪教献捷承应"等。宫廷节戏都是些比较短小的段子，其演出唱昆腔、弋腔、京腔

等，剧本流传至今的有二百六十多种。①

宫廷大戏则是大型的连台本戏，通常采用长篇历史演义和神话故事题材，编撰成卷帙浩瀚、场次冗繁、演出需时弥月的大部头戏，剧本动辄十本二百四十出甚至更长。对这类题材的表现，一般前代都已经产生了众多的杂剧、传奇剧本，长篇文言、白话小说，以及民间说唱本，词臣所要做的就是，有剧本的，将它们连缀修补、完善加工、增饰修辞，没有剧本的，将它们转化、结构成舞台演出的底本。例如《忠义璇图》一剧，昭梿说是日华游客抄袭元杂剧里的水浒戏、明传奇里的《水浒记》、《义侠记》、《西川图》等作品而成，看来是有一定根据的。《劝善金科》一剧，在张照着手之前的康熙时期就已经有了整本的宫廷大戏，今存雍正抄本（藏北京首都图书馆）《劝善金科》十本二百三十七出，在第十本第二十三出有"幸逢大清康熙二十年"字样，可见编定于康熙二十年（1681年）前后，大约是当时的宫廷词臣所为，张照又重新改写修饰，将其扩充篇幅至十本二百四十出，成为乾隆以后宫廷演出的定本。宫廷大戏都是为适应宫廷三层大戏台的演出而编写的，因此皆有具体针对性地对情节进行了处理，充分利用三层大戏台的活动空间和机械装置，来完成场面铺排的舞台调度，制造雄伟的气势。例如人物上下场的通路就由一般戏台的两个上下场门变成五个，另外还有从五个天井垂下的、从五个地井托上的，这为宫廷大戏增加剧情的刺激性、增加对人物神异色彩的渲染提供了便利条件。

最重要的宫廷大戏有以下几种：《劝善金科》，演目连救母故事；《昭代箫韶》演杨家将故事；《升平宝筏》，演西游故事；《鼎峙春秋》，演三国故事；《忠义璇图》，演水浒故事；《封神天榜》，

---

① 参见王芷章《清升平署志略》第四章"分制"，商务印书馆 1935 年版；傅惜华《清代杂剧全目》卷八"开团场承应戏"、卷九"月令承应戏"、卷十"庆典承应戏"（人民文学出版社 1981 年版）。

演封神演义故事。其中《劝善金科》有乾隆内府刊五色套印本，《昭代箫韶》有嘉庆十八年内府刊本，其余均有内府抄本。这些都是规范编定的大戏，在结构上统一安排，因而篇幅整齐划一，每部戏的长度都是十本二百四十出，每本戏都是二十四出（只有《鼎峙春秋》第三本为二十三出、第七本为二十五出）。这种形式主义的做法势必影响到质量，其中不免对原有故事情节的割裂拼凑。

比较而言，诸本大戏对于戏曲史发展的贡献不一。其中《劝善金科》的影响相对较小，因为目连戏的演出更多是在南方民间，而那里的演出有着自己的传统，主要继承了明代高腔的路子，宫廷里的目连戏则在嘉庆二十四年（1819）之后，再也没有演出过整本戏了。《升平宝筏》则有着较多的创造，限于舞台表现神鬼飞腾变化的困难，此前的西游戏并不是很多，整本戏一直延续了元末杨讷《西游记》杂剧的路子，情节线索比较单调，而西游记故事在明代吴承恩小说成书后已经演变得极其丰富生动了，宫廷词臣们更多的是从小说进行改编和填词，演出场面也是宫廷艺人们琢磨出来的，充分利用了清宫特有的三层大戏台的机械设备，极大地丰富了舞台表演，后世地方戏里成熟的西游戏要归功于他们的劳动。写三国、水浒和杨家将故事的《鼎峙春秋》、《忠义璇图》、《昭代箫韶》，由于前面可继承的剧目众多，创造性的成就不像西游戏那么大，但它们把过去并不连贯的剧目统统纳入连台本戏，删削芜蔓，疏通气脉，这方面的功劳也是不小的，致使其舞台演出都汇聚成为浩瀚的内容，尤其是三国戏完整地展现了三国时期的全部征战过程，其中具有不少精品段子，由是我们才可以看到诸多完整的故事和场面。

经过几代词臣的工作，宫廷大戏的剧目日积月累，各朝各代的历史征战故事都被演义成大戏，其名目有《战国传》、《锋剑春秋》、《楚汉春秋》、《东汉传》、《兴唐外史》、《唐传》、《西唐传》、《残唐传》、《五代传》、《南唐传》、《下南唐》、《飞龙传》、《宋

传》、《下河东》、《铁旗阵》、《雁门关》、《平南传》、《明传》等数十部，其内容范围基本可以囊括中国从春秋战国到明代的历史，其篇幅则不如上述大戏规整一致，有长有短，从几十出到二百四十出不等。

宫廷大戏的出现，形成中国戏曲剧目的一大景观，尽管编撰时词臣们在原故事中加入了不少的道德说教和封建理念，但它们的存在和演出实践，为以后的各地方戏剧目增添了广泛的来源，积累了丰富的实践经验，这是对于旧文化的一大功劳。其内容和演出形式后来被民间剧种所借鉴，演变成皮黄、梆子和各路地方戏中众多的剧目，于是中国地方戏舞台上就出现了无比的蕴藏量。可以说，宫廷大戏丰富了中国戏曲的宝库，其功自不可没。

第九章　地方戏剧目

乾隆以后，昆曲衰落，各地方声腔剧种崛起并随地域繁衍流播，造成清代地方戏大繁荣。各地方戏都产生了自己的众多剧目，并互相借鉴、彼此渗透，或从古老剧种里汲取营养，蕴为地方戏剧目的壮观，其内容已经将整部中国历史，从上古一直到近世，全部覆盖，这在世界戏剧中是独一无二的文化现象。

第一节　概述

清代地方戏的演出，一方面继承了明代昆腔和诸腔的大量剧目，一方面又不断把文人剧本、说唱词话、历史演义和民间传说搬上舞台，因此逐渐积累了数量惊人的剧目。但是，由于地方戏不为文人所重视，又由于其剧目数量过多，历来没有人对之进行专门的著录工作。从以下所搜集的资料里，也只能大致体现其面貌。

清顺治九年（1652年）进士杨梦鲤的《意山堂集》里著录了清初福建兴化七子班的演出剧目三十六种，计有：《蒙正》、《拜月亭》、《高文举》、《薛仁贵》、《刘智远》、《班仲升》、《王十朋》、《韩朋》、《徐文俊》、《蔡伯喈》、《刘汉卿》、《叶李》、《刘殷》、《朱弁》、《刘瑾》、《严嵩》、《三省半》、《三顾草庐》、《崔英》、《何文秀》、《国华》、《李彦贵》、《姜诗》、《郑天爵》、《曹

斌》、《赤壁鏖兵》、《傅春卿》、《王祥》、《杀狗》、《苏武》、《潘甲》、《三结义》、《姜孟道》、《韩国华》、《裴舜卿》、《目连尊者》。其中多有不见于历代戏曲书目记载的剧目，有二十一种今天在莆仙戏班里还保存了剧本。

康熙年间的抄本《南曲指谱》里收录了闽南七子班的二十五种演出剧目的曲文，这些剧目有：《司马相如》、《吕蒙正》、《王魁》、《陈三五娘》、《刘知远》、《王四与不花氏》、《刘阮逢仙》、《云英与刘珪》、《王昭君》、《王娇鸾》、《梁意娘》、《杜牧》、《杨贵妃》、《陈妙常》、《朱弁》、《秦雪梅》、《朱寿昌》、《薛瑗与南楚材》、《张君瑞与崔莺莺》、《苏盼奴》、《聂胜琼》、《高文举》、《尹弘义》、《真凤儿》、《郭华》。其中也有一些罕见剧目。

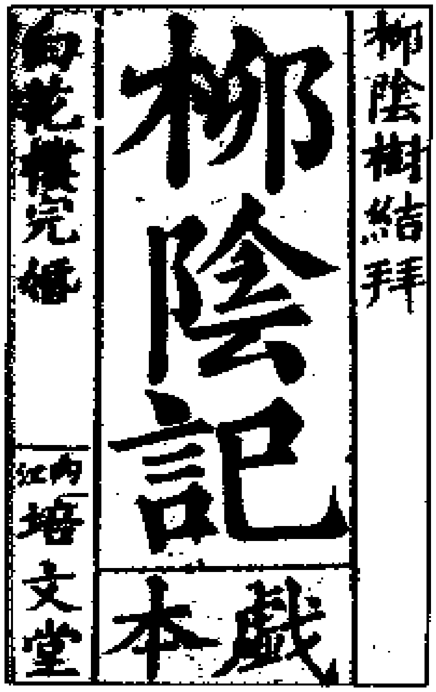


图60 清刊本《柳阴记》书影

清代“百本张”抄本《高腔戏目录》里分行当收录了高腔各角色偏重的剧目以及整本大戏共二百〇四种①，如：1. 吉庆戏《赐福》、《八仙》、《三多》、《封相》（《金印记》）、《封侯》（《投笔记》）。2. 红净戏《挑袍》、《古城》、《河梁》、《挡曹》（《三国志》）。3. 黑净戏《赏军》、《打朝》（《白袍记》）、《耕田》、《钓鱼》（《金貂记》）、《断后》。4. 贴净戏《山门》（《虎囊弹》）、《别古寄信》（《渔樵记》）。5. 老生戏《扫秦》（《东窗记》）、《扫松》（《琵琶记》）、《祭姬》（《一捧雪》）。6. 三髯戏《闻铃》（《长生殿》）、《昆阳》（《云台记》）、《醒梦》（《东窗记》）。7. 贴生戏

① 中国艺术研究院戏曲研究所资料室藏。

《救主》、《盘合》（《金丸记》）、《商鞅考试》（《金印记》）、《十面》（《千金记》）、《乍冰》（《西游记》）。8．老旦戏《扫地》、《盟誓》、《守灵回煞》、《望乡》、《油滑》、《六殿》（《目连戏》）。9．青衫戏《吃糠》（《琵琶记》）、《奇逢》（《幽闺记》）、《哭城》（《长城记》）。10．花衫戏《寄柬》、《跳墙》、《拷红》（《西厢记》）、《鬼辩》（《红梅记》）、《女诈》（《西游记》）、《思凡》（《孽海记》）。11．整本戏《倒铜旗》、《蜈蚣岭》、《反五关》、《金印记》、《青石山》、《通天犀》、《神州擂》、《瓦桥关》、《党人碑》、《一匹布》、《荷珠记》、《下河南》、《千里驹》、《锦囊计》（《东吴招亲》）、《棋盘会》（《英烈春秋》）等等。

清代花部乱弹和梆子、二黄、皮黄的演出剧目，在一些笔记杂录里陆续有记载，如《扬州画舫录》、《剧说》、《燕兰小谱》、《消寒新咏》、《日下看花记》、《众香国》、《听春新咏》、《金台残泪记》、《都门纪略》、《菊部群英》、《梦华琐簿》等书，所记不下几百种。

清代各地方戏剧种的剧目，由于传统沿袭、历史因缘、剧种特点等复杂原因的制约，是有着许多差异的。那些历史悠久的声腔剧种，通常会有着较为丰厚的剧目积累，有着众多历史大戏的演出，例如可能直接承接宋元南戏而来的福建莆仙戏、梨园戏，例如各个出自高腔的剧种，都有这种特点。而那些历史短暂、从民间兴起时间不长的声腔剧种，则剧目数量相对贫乏，演出内容也更多为民间故事和传说，例如出自弦索声腔的许多小剧种。但是，剧目在剧种间是无法限定的，它就像流水，总是从高处向低处流注，从丰富处向贫乏处转移。因此，小剧种很快就会发达起来，剧目很快也会丰富起来，这取决于一个剧种的舞台生命力是否强健。一般来说，一个剧种里的流行剧目，很快就会被其他剧种移植过去，逐渐成为各剧种通行的剧目，当然，在名称上和演法上仍会各有差异。而所有剧种又都从昆曲里面吸收营养。因此，各个剧种的上演剧目，多数是相通的，当然各剧种也会有少

量自己的独特剧目。

关于全国各声腔剧种的传统剧目，今人有统计数字。曾白融主编《京剧剧目词典》[①]里收录清代以前题材的京剧剧目五千种左右，《中国梆子戏剧目大辞典》[②]收录清代以前题材的各地梆子声腔剧种的剧目四千种以上，王森然《中国剧目大辞典》[③]收录1949年以前题材的各剧种剧目一万五千种上下，其中大多都应该是从清代传演下来的剧目。

清代地方戏剧目尽管数量巨大，但今天极难见到当时刊刻的剧本。所知道的有：1. 清乾隆年间刊本《缀白裘》第六集和第十二集里收有七十出戏：《买胭脂》（梆子腔、吹腔），《落店》、《偷鸡》（吹腔、梆子曲牌），《花鼓》（梆子腔、小调、高腔），《思凡》、《堆罗汉》（曲牌），《途叹》、《问路》、《雪拥》、《度叔》（吹腔、梆子曲牌），《阴送》（乱弹腔），《搬场》、《拐妻》（西秦腔），《送昭》、《出塞》（曲牌、西调，弋阳调），《探亲》、《相骂》（梆子腔），《过关》（西调），《安营》、《点将》、《水战》、《擒么》（梆子腔），《上街》、《连相》（梆子腔），《杀货》、《打店》（梆子腔曲牌），《借妻》、《回门》、《月城》、《堂断》（乱弹腔），《打猩猩》（梆子腔），《看灯》、《闹灯》、《抢甥》、《瞎混》（梆子腔），《赶子》（梆子腔），《请师》、《斩妖》（高腔、京腔），《闹店》、《夺林》（吹腔、秦腔），《缴令》、《点将》、《下山》、《擂台》、《大战》、《回山》（吹腔），《戏凤》（梆子腔），《私行》、《算命》、《写状》（吹腔），《花大汉别妻》（梆子腔），《斩貂》（乱弹腔），《上坟》、《除盗》（梆子腔、吹腔），《借靴》（高腔），《挡马》（乱弹腔），《磨房》、《串戏》（乱弹腔、高腔），《打面缸》（梆子腔、西

① 中国戏剧出版社1989年出版。
② 山西人民出版社1991年出版。
③ 河北教育出版社1997年出版。

调、吹腔），《宿关》、《逃关》、《二关》（梆子腔、京腔），《番鲜》、《败虏》、《屈辱》、《计陷》、《血疏》、《乱箭》、《哭夫》、《显灵》（乱弹腔、高腔、梆子腔）。

2.《纳书楹曲谱》“外集”和“补遗”里收有十四出“时剧”的曲谱。

3. 汉口“文升堂”、“文雅堂”和“唐氏三元堂”等书坊刊刻的楚曲剧本六种（藏中国艺术研究院戏曲研究所）：《祭风台》、《李密降唐》、《青石岭》、《临潼斗宝》、《英雄志》、《烈虎配》。

4. 道光十八年(1838年)由“益成堂”、“仁义堂”和“日光堂”书坊刊刻的徽板剧本七种：《下四川》、《诸葛吊孝》、《辕门斩子》、《八王讲情》、《桂英祈恩》、《药王成圣》、《徐文升显魂》。

另外，道光二十年（1840年）刊本《极乐世界》为观剧道人所著二黄剧本，咸丰十年（1860年）刊本《庶几堂今乐》收余治所撰皮黄剧本二十八种，但这些都是文人的案头游戏，尤其余治的剧本还充满了说教劝世的味道，对舞台产生的影响很小。

20世纪中叶以后，各地陆续发现了清代以前的大量艺人抄本。例如福建省古老剧种梨园戏、莆仙戏里保存了众多剧本，据1962年统计，梨园戏有一百多种传统剧目，现存手抄本或艺人口述本七十余个；莆仙戏有五千〇一个剧目，收藏艺人手抄剧本八千个。其中有许多宋元戏文剧目的剧本（有些题名不同），如《王魁》、《赵贞女》、《张协状元》、《朱文走鬼》、《刘文龙》、《董永》、《陈光蕊》、《郭华》、《朱买臣》、《刘锡》、《岸贾打》、《裴俊卿》、《周荣祖》、《钟景期》、《荆钗记》、《杀狗》、《司马相如》、《孟姜女》、《郑元和》、《苏秦》、《吕蒙正》等等。福建省屏南县龙潭乡古老剧种庶民戏里，也保留了七十二种剧本，许多来自早期戏文，如《金印记》、《破窑记》、《荆钗记》、《白兔记》、《拜月记》、《杀狗记》、《琵琶记》、《十义记》、《跃鲤记》、《卧冰记》等，尤其是其中的《琥珀岭》为久已失传的《崔君瑞江天暮雪》

的改本，《刘沉香破洞》为已无传本的《刘锡沉香太子》的舞台本，更为珍贵。其他地区也屡有抄本发现，如1954年在江西湖口、都昌一带发现六十六种高腔剧目，包括《征东记》、《三元记》、《香球记》、《三桂记》、《鹦鹉记》、《金印记》、《双杯记》、《吐绒记》、《金锁记》、《寻亲记》、《彩楼记》、《百花记》、《飞龙传》、《金貂记》、《鹿台记》、《织锦记》、《瓦盆记》、《五桂记》、《白兔记》、《宝剑记》、《绿袍记》、《琵琶记》、《蝴蝶梦》、《红梅记》、《投笔记》、《投唐记》等整本戏，又有三国戏七本（《结桃园》、《青梅会》、《三请贤》、《走麦城》、《献连环》、《古城记》、《收四郡》），岳飞戏三本（《夺秋魁》、《金牌谱》、《阴阳界》），目连戏七本，以及单折戏四十七出、零出戏十二出。同年在山西省万泉县（今万荣县）白帝村发现清戏剧本四种：《三元记》、《黄金印》、《涌泉记》、《包公私访江南》（一名《陈可忠》）。又如陕西省戏曲学校藏有嘉道年间同州梆子艺人抄本九种：《画中人》、《鲛绡帕》、《永寿庵》、《刺中山》、《十王庙》、《阴阳剑》、《花赠剑》、《兵火拉伞》、《春秋配》。这类抄本在中国民间还应该有更多的保存，有待进一步发掘。这些抄本都是清代曾经或者一直流行的演出本，从中可以反映出当时的舞台面貌。

把清代各个地方戏里的剧目集中在一起，可以看到，其内容的时间跨度从上古一直延续到近代，几乎含括了中国传统文化中所有的历史、神话、传说、逸事，庞杂纷繁、林林总总、纵贯横连、蔚为大观，形成了古代文化里一个特殊而又奇妙的部类，积聚了丰富的文化遗产。当时普通百姓的历史和文化知识大多来自戏曲，其中渗透着对中华文化虽不精确但却更为逼真贴近的了解。如果我们把各地方戏的剧目全部聚集起来，将其内容按照时间顺序排列，就可以开出一张从上古开始、中经各朝各代、一直到达近代，通贯全部中国历史的长长表格。

第二节 各朝代题材剧目纵览

一、周秦汉剧目

地方戏的题材最早集中在周代殷祚的征伐故事上，其本事来源多为《封神演义》、《武王伐纣平话》等小说。其中最为民间所乐道的剧目为《陈塘关》、《哪吒闹海》、《渭水访贤》、《反五关》、《摘星楼》等。《渭水访贤》表现西伯侯姬昌（周文王）在陕西渭水河畔寻访贤人姜子牙，请其出山辅佐灭商的故事，在民间最受欢迎，所谓“姜太公钓鱼，愿者上钩”的成语即由此出。

春秋战国故事是另外一个得到重点表现的题材，其时列国纷争，战事频仍，朝廷更代，人世变迁，社会的动荡幅度很大，对于人们思想和心理的触动也很大，当时人的事迹和遭遇为后人提供了充分的经验与借鉴。由于古代史传文学为这一时期的历史留下了卷帙浩繁的著作，从《春秋三传》、《战国策》、《史记》到《吴越春秋》、《东周列国志》，而这些著作许多被作为古代启蒙必读的教科书传诵，因此其中的许多故事都家喻户晓，后来就被地方戏广泛地搬到舞台上进行演出。其中如《伐子都》、《焚绵山》、《清河桥》、《绝缨会》、《连环阵》、《八义图》、《海潮珠》、《临潼会》、《战樊城》、《过昭关》、《浣纱女》、《鱼肠剑》、《蝴蝶梦》、《善保庄》、《桑园会》、《五雷阵》、《庆阳图》、《六国封相》、《黄金台》、《渑池会》、《将相和》等故事都很有名，一些在宋元戏文、元杂剧和明清传奇里曾被反复采用，地方戏里更是广为普及。

秦代短命，但有一个出色的剧目出现，即表现赵高篡政内容的《宇宙锋》。随后楚汉的沙场征战再一次吸引了地方戏的注意力，著名的《鸿门宴》、《萧何月夜追韩信》、《取荥阳》、《霸王别姬》都是从宋元戏文杂剧到明传奇到地方戏长期承传的剧目。另外一组应该重点提到的剧目，是张扬东汉光武帝刘秀及其功臣中

兴之功的戏，主要有《斩经堂》、《取洛阳》、《白蟒台》、《上天台》等。汉代题材里还有许多经常被演出的剧目，如《苏武牧羊》、《张敞画眉》、《朱买臣休妻》、《文君私奔》、《昭君出塞》、《董永遇仙》、《班超投笔》、《渔家乐》、《恶虎庄》等。

二、三国六朝剧目

三国故事是地方戏特别是梆子、皮黄系统剧种极为热衷采用的题材，它们也可说是得到戏曲舞台最为集中表现的历史内容之一，其中的军事斗智和武打场面充满了智慧、乐观、热烈和惊险的观赏因素，为百姓所喜闻乐见。三国故事早在元杂剧里就已经成为一个突出的主题，度过了以表现生旦爱情悲欢离合为主的明代传奇阶段以后，又在清代地方戏里更加兴盛起来，受到小说《三国志平话》和《三国演义》的影响，常常演为连台本戏，清宫大戏《鼎峙春秋》的出现更加强了这种趋势。常为人们瞩目的段落有如下几部分：



图 61　清代山东杨家阜年画《连环计》

1. 汉末之乱和英雄辈出。展现汉末局势动荡、权臣专权、朝内忠奸斗争加剧、天下英雄纷纷聚义、三分天下之势的苗头出现等风云际会场面，主要剧目如《三结义》、《捉放曹》、《三战吕布》、《连环计》、《借赵云》、《辕门射戟》、《战宛城》、《白门楼》、《击鼓骂曹》、《古城会》、《三顾茅庐》、《衣带诏》、《火烧新野》、

《长坂坡》等，都集中在这个主题下。其中《连环计》、《古城会》有明代传奇演出，其他则为清代地方戏剧目，《三结义》、《三顾茅庐》、《长坂坡》等故事为民间所乐道。

2. 刘备采纳诸葛亮计策联吴拒曹并与东吴暗斗。曹操势成，挟天子以令诸侯，拥有占绝对优势的兵力，试图分别平灭东吴和刘备。诸葛亮出联吴拒曹计，并亲自赴东吴做说客，说服孙权、周瑜，彼此联手，凭长江拒战，火烧曹操八百战船，使之落败而逃。其重要剧目有《舌战群儒》、《草船借箭》、《蒋干盗书》、《打黄盖》、《借东风》、《赤壁鏖兵》等。之后刘备扩大地盘，谋求立足，诸葛亮凭神机妙算，与东吴智斗，多次胜过周瑜，取得成果，最终将其气死。主要剧目为《取南郡》、《战长沙》、《甘露寺》、《回荆州》、《黄鹤楼》、《芦花荡》、《柴桑口》、《截江》等。上述剧目表现的是三国故事中最为有声有色的一章，在三国戏里也成为最抓取人心的部分，集中表现了诸葛亮的个体智慧和风云变幻的历史图卷。

3. 刘备入川立足，三分局势形成。这一部分剧目的内容以征战为主，一方面表现刘备征西川的战事，如《西川图》、《过巴州》、《葭萌关》、《夜战马超》、《对金抓》等，一方面表现魏、蜀、吴三分政权之间的拉锯战争等，如《单刀会》、《百寿图》、《定军山》、《阳平关》、《祭长江》。其主题分散在各个剧目里，分别表现勇武英雄们的业绩。

4. 诸葛亮受刘备托孤，六出祁山伐魏，鞠躬尽瘁而死。这一部分又以表现诸葛亮的绝顶智慧为主，一系列剧目共同组合成一曲孔明的颂歌，颇带悲剧意味。如《凤鸣关》、《天水关》、《空城计》、《战北原》、《七星灯》等等。其中写诸葛亮神机妙算谈笑却敌的《空城计》最为人们所乐道。

六朝故事戏里出名的有《周处除三害》、《梁山伯与祝英台》等，都是在民间传说基础上形成。

三、隋唐剧目

隋唐征战故事是又一个地方戏所乐于表现的题材，在《说唐全传》、《隋唐演义》、《征西演义》等流行小说的影响下普及开来。其中一些英雄人物如秦琼、程咬金、罗成、单雄信、尉迟恭、薛仁贵、秦英、罗章，女英雄樊梨花等，为人们所津津乐道。

程咬金、秦琼、罗成、单雄信等为隋末瓦岗寨绿林英雄，后来其中一些辅佐秦王平定天下，功封王侯，是民间爱好的人物，描写他们事迹的剧目有《临潼山》、《卖马》、《秦琼发配》、《三挡杨林》、《打登州》、《罗成卖绒线》、《程咬金招亲》、《虹霓关》、《双投唐》、《断密涧》、《白璧关》、《锁五龙》、《罗成显魂》等。另有《南阳关》表现隋末故事。

尉迟恭、薛仁贵、樊梨花、秦英都是唐初勇士，其事迹流传民间。尉迟恭曾在御果园单鞭救驾，薛仁贵曾从征辽东而三箭定天山，樊梨花为女将，勇猛无人能敌，秦英是唐太宗的外孙，年少勇武。表现他们几人事迹的剧目有《御果园》、《敬德装疯》、《白良关》、《三箭定天山》、《独木关》、《淤泥河》、《摩天岭》、《汾河湾》、《敬德闯朝》、《闯山》、《芦花河》、《金水桥》、《乾坤带》、《锁阳城》等。罗章是秦英部将，出征遇女将被困，因有《罗章跪楼》一剧。另有同时历史剧目《宫门带》、《法场换子》等。

还有一套写唐朝故事的连台本戏《宏碧缘》十分盛行，起因是它改编自清代流行的剑侠小说《绿牡丹全传》。其故事内容无非打斗格杀，但因为清代舞台上盛演表现翻跌腰腿功夫的武戏，这类剧以其有力的动作性和强烈的刺激性而拥有观众，因而《宏碧缘》一类戏遂盛演不衰。其中流行剧目有《花碧莲捉猴》、《刺巴杰》、《四杰村》、《花碧莲夺状元》等。

唐代连台本戏里的《西游记》自然是非常醒目可爱的，有几十种剧目，也有连台本戏的演出，一直受到广泛欢迎。

唐代内容戏里还有一些十分流行的剧目，例如《太白醉写》、《金马门》，展现诗仙李白的横溢诗才和落拓行径，充满了喜剧风味。另一出喜剧是《打金枝》，描写公主驸马彼此不服生嗔斗气的内容。《彩楼配》一剧则以贫士薛平贵从军长久不归，宰相女王宝钏独守寒窑苦等十八载为中心环节，推衍出悲欢离合的故事，其中重点剧目有《三击掌》、《探窑》、《赶三关》、《回龙鸽》、《大登殿》等。同期流行剧目还有《牧羊圈》、《二度梅》、《金琬钗》、《胭脂虎》、《绣襦记》、《浣花溪》等。

四、五代宋元剧目

唐末藩镇割据，战事又起，小说《残唐五代史演义》又成为戏曲改编的好题材。其中表现李克用、李存孝父子征战事迹的《珠帘寨》、《雅观楼》、《飞虎山》、《太平桥》、《反五侯》等剧目十分受欢迎。又有五代戏《汴梁图》很流行。

宋代又是一个戏曲取材集中的时期。由于其时中国的小说和戏曲正好都获得成熟并得到极大的发展，当时发生的诸多历史事件就格外地受到了青睐，被大量和详尽地采为它们的题材。宋代戏曲故事的内容分布出现了几个著名的高峰，首先是五代、宋的征战故事，接着是杨家将故事，然后是一批与包公有关的故事，随之有水浒故事，最后是岳飞故事。下面分别叙述。



图 62　民国北京戏画《飞虎山》

朝代更迭时期的群雄蜂起、互相征伐内容历来是戏曲喜欢表

现的题材，五代、宋的征战过程也没有被放过。宋太祖赵匡胤及其身旁的名将功臣郑恩、赵普等成为人们注目的对象。元人罗贯中《龙虎风云会》杂剧和明代小说《北宋志传》、《飞龙全传》、《残唐五代史演义》成为后来地方戏取材的源泉。流行戏出有《千里送京娘》、《打瓜园》、《三打陶三春》、《风云会》、《高平关》、《陈桥兵变》、《斩黄袍》、《铜锤换带》、《下河东》《飞虎山》、《龙虎斗》等，长期活跃在民间舞台上。

北宋前期的心腹之患是雄踞北疆的辽国，由于辽国的强横进犯，宋真宗曾被迫于澶渊与之签订屈辱的"澶渊之盟"，因而抗辽将士的英雄事迹成为人们歌颂的主题，而焦点集中在杨家将身上。杨家将故事由于小说《杨家将演义》的广为普及和流传，深入民心，戏曲早就取作题材，清代以后由于清宫大戏《昭代箫韶》和《铁旗镇》、《雁门关》等连台本戏的影响，更是形成庞大的阵容。其内容以杨家三代人北上防边抗辽为主线，穿插奸臣潘洪、王钦若对杨家陷害的针线，唱出一曲忠勇保国的赞歌。按照杨家三代先后为国献身的事迹，戏出又可大致分成三段。

首段以杨继业为主人公，从写杨继业成亲的《佘塘关》开始，中间有《金沙滩》、《七郎八虎闯幽州》、《五郎出家》等，一直到杨继业殉难的《李陵碑》告一段落，最后还有将奸臣潘洪正法的《拿潘洪》、《阴审》做结。

第二段以六郎杨延昭为主人公，从杨延昭出镇边庭开始，流行戏出有《天波楼》、《三岔口》、《寇准背靴》、《青龙棍》、《杨排风》、《九龙峪》、《挡马》、《孟良盗骨》、《牧虎关》等，内容围绕抗敌和遭谗展开。中间穿插《四郎探母》、《三关排宴》故事，表现降辽为驸马的杨四郎身处矛盾之中的困难情景，十分感人，是最为盛演的戏出。

第三段以穆桂英为主人公，展现了女英雄的飒爽英姿、恢宏气度，是杨家将故事里最吸引人的一部分，在民间广为传诵。从《穆柯寨》穆桂英与杨宗保结亲开始，中间有《辕门斩子》、《大

破天门阵》、《破洪州》、《穆桂英挂帅》等戏出，把穆桂英的丰功伟绩渲染得淋漓尽致，最后则以佘太君百岁挂帅的《杨门女将》作为杨家将全部故事的结束。

接于杨家将故事之后有《珍珠烈火旗》和《延安关》，表现宋代名将狄青事迹。然后是一批与包公有关的戏，渲染包公的神奇明察和铁面无私，其中有以包公为主人公的，如《黑驴告状》、《乌盆记》、《铡包勉》、《赤桑镇》，也有最后包公出场来了结故事的，如写陈世美负心的《秦香莲》、《铡美案》，如出于小说《三侠五义》的《五鼠闹东京》、《三矮奇闻》、《五花洞》、《拿花蝴蝶》，如出于连台本戏《狸猫换太子》的《断后》、《打龙袍》，如写天仙张四姐的《摇钱树》等等。



图 63　清代杭州桃花坞年画《忠义堂》

北宋后期一个流行的题材是水浒故事戏，由于小说《水浒传》的普及，以及清宫大戏《忠义璇图》的影响，水浒戏也形成大型的连台本戏，拥有众多民众爱好的剧目，水浒英雄们的姓名、绰号及其事迹也为人们所熟知。常演剧目有《翠屏山》、《花

田错》、《祝家庄》、《时迁盗甲》、《大名府》、《贪欢报》、《李逵大闹忠义堂》、《神州擂》、《青峰岭》、《庆顶珠》、《昊天关》、《艳阳楼》、《通天犀》等。另外又有同期《白绫记》、《双沙河》、《洛阳桥》等单出戏。

金人入侵汴京，占去半壁河山，造成北宋沦亡，于是南宋初期抗金名将岳飞的事迹成为另外一个集中的戏曲主题，其内容大多依据小说《说岳全传》，著名的如《岳母刺字》、《牛头山》、《岳家庄》、《金蝉子》、《镇潭州》、《九龙山》、《八大锤》等。又有散戏《赵家楼》。

元末征战戏有《武当山》、《取金陵》、《战太平》、《挡亮》等，表现明太祖朱元璋的武功，多出自小说《大明英烈传》。

五、明清剧目

明代以后，主要是两类戏占了主导地位。一类是一些民间传说故事戏，内容一般不涉及当政，而津津乐道于对鸿福艳遇、奇闻逸事的传播。例如《胭脂褶》、《遇龙封官》、《永乐观灯》、《游龙戏凤》、《三进士》、《金鸡岭》等。其中也有一些表现了较为复杂的社会内容，如《双冠诰》、《金玉奴》、《玉堂春》、《春秋配》、《梅玉配》，这些戏的传播都很广泛，许多达到了家喻户晓。另有一个喜剧《辛安驿》，因为在舞台上展现了女强盗的形象，受到人们的注目和喜爱。

另一类戏是反映明代激烈的党争和宫闱倾轧、表现忠奸斗争的，内容比较严肃，例如《忠孝全》、《法门寺》（《拾玉镯》）、《四进士》、《一捧雪》、《打严嵩》、《蝴蝶杯》、《南天门》、《五人义》等，都受到民间的传诵。其中表现明穆宗驾崩后，忠臣杨波、徐延昭为保社稷与李妃之父李良斗争的戏最为普及，其剧目如《大保国》、《叹皇陵》、《二进宫》，再加上一个《御林郡》，在各个地方戏里传演不衰。《珍珠塔》、《铁弓缘》也是受到各地广

泛欢迎的戏出。

清代内容戏一个突出的特征是侠义打斗戏的陡增。当时社会上侠义小说充斥，以及戏曲舞台上时兴武戏、功夫戏的时代背景，是这类戏目大量涌出的主要原因。仅从连台本戏《三侠剑》、《施公案》、《佟家坞》、《施公新传》、《儿女英雄传》、《明清八侠》、《雍正剑侠传》这一系列的名字上，就可以看到当时的风气所在。最为流行的戏目是和侠客黄天霸有关的内容，黄天霸原为绿林豪杰，武艺高强，后被江都知县施仕伦擒获不杀，感其恩德，成为施之爪牙，助施平灭诸多豪强草莽。主要戏出有《莲花湖》、《英雄会》、《九龙杯》、《拿九花娘》、《溪皇庄》、《四霸天》、《恶虎村》、《霸王庄》、《拿罗四虎》、《殷家堡》、《北极观》、《八蜡庙》、《连环套》等。

第十章　理论的完善

清代剧论从内容类别上和方法论上基本沿袭明代，在一些方面有着深化和发展，例如对于艺人伎艺的品评和曲谱类著作即如此，另外在表演和导演理论方面有较大的推进。清代戏曲理论的最大成就是产生了李渔这样的大师，将古典曲论的成就推向顶峰。清末则出现了系统化的戏曲史著作。

第一节　概述

清代几类曲论著述有很大发展，也有一些处于平衡衍生，还有一些开始萎缩。先谈发展的。

曲话是清代戏曲理论著作中最为多见的形式。曲话的特点是随意和自由，不用事前作整体构思，不用顾虑其结构缺陷，随手写来，只要有一得之见，就可以采撷其中，久之自成一编，其内容则海阔天空，凡有关戏曲的都在其范围之中，大约包括了对戏曲源流的追寻、对戏曲典章制度的考证、对历代戏曲作家作品的评论、对戏曲故事本事来源的探讨，对戏曲遗文逸事的采录等等。这类著作在明代已经常见，徐渭《南词叙录》、王世贞《曲藻》、胡应麟《曲话》、徐复祚《曲论》、沈德符《顾曲杂言》、凌濛初《谭曲杂札》、张琦《衡曲麈谈》皆是。清代以后，随着戏

曲历史的增长，这类资料的积累逐步增多，曲话也越说越多，因而清人曲话类著作在戏曲理论著作中是最常见的，李调元《雨村曲话》、《剧话》、焦循《剧说》、《花部农谭》、梁廷枏《曲话》、姚燮《今乐考证》、平步青《小栖霞说稗》、杨恩寿《词余丛话》、《续词余丛话》等皆是。

还有一类著述随着戏曲历史的积累而增长，那就是有关剧目的著录，如清代无名氏《传奇汇考标目》、《传奇汇考》、《笠阁批评旧戏目》、黄文旸《曲海目》、无名氏《重订曲海总目》、焦循《曲考》、叶堂《纳书楹曲谱》所载目、黄丕烈也是园《古今杂剧目录》、支丰宜《曲目新编》、梁廷枏《曲话》所附剧目、姚燮《今乐考证》所列剧目、王国维《曲录》等等。

戏曲序跋评点继续明末的余势，在清初仍处盛期且有新的发展。发展之一是传奇作家已经有了将序、跋视作自己作品必备成分的自觉，往往在创作结束时，也写出了相应的序、跋。洪升的《长生殿》自序、例言，孔尚任的《桃花扇》小引、凡例、批语等，皆是此类产物。发展之二是产生了戏曲评点大家金圣叹的著名成果《第六才子书》（金批《西厢记》）。

因清代对艺人渔色风气的盛行，品藻评论艺人相貌体态及其表演伎艺的作品多起来了。此前的元人夏庭芝《青楼集》、明人潘之恒《亘史》和《鸾啸小品》，对于艺人尚有同情心与呵护，清代此类书籍形成泛滥之势，滥觞于吴长元《燕兰小谱》，继往开来者有问津渔者等《消寒新咏》、小铁笛道人《日下看花记》、留春阁小史《听春新咏》、张际亮《金台残泪记》、杨懋建《梦华琐簿》等等，不可胜举，通常是采取居高临下的姿态来对艺人进行品头论足，从长相、容貌、体态、嗜好到伎艺，津津乐道，其中不乏猎色情趣。

清代戏曲理论中崛起的一类是对于表演和导演理论的重视。虽然元人胡祗遹已经有论述戏曲表演的文章《黄氏诗卷序》，为

此领域奠定了好的基础，以后品评艺人的诸多著述中也兼谈表演，但那多是文人从欣赏的角度提出问题，还不是真正的表演理论。随着戏曲表演的走向成熟，就在清代中期产生了戏曲表演的专著《梨园原》，这是中国戏曲表演史上仅有的一部完整著作，弥足珍贵。到了清代后期，一部戏曲导演学的著作《审音鉴古录》也出现了。尽管李渔在康熙年间的著作已经涉及到戏曲导演问题，但这部书却是第一部专门的导演著作。当然，由于中国戏曲缺乏正规的导演制度，这本书也还不是一部系统的导演理论著述，它还采取了依托于具体剧本的形式，但毕竟是体现了导演的作用。

以上是在清代得到发展的曲论领域，另外还有一些在明代基础上平衡衍生的类别。一是关于歌唱技法的著作，继承明代曲师魏良辅的《南词引正》、度曲家沈宠绥的《度曲须知》，有清代度曲家徐大椿的《乐府传声》、王德晖、徐沅澂的《顾误录》等。二是有关填词的著作，由于文人写作诗词曲的历史传统，他们对于戏曲的填词方法更加青睐，所以此类著作就更常见一些，从清代黄周星《制曲枝语》、黄图珌的《看山阁集闲笔·文学部·词曲》一直到晚清刘熙载的《艺概·词曲概》皆是，还出现了清人毛先舒的《南曲入声客问》这种专门研究填词入声字问题的书。三是记载戏曲活动的书，像李斗《扬州画舫录》“新城北录下”等。

萎缩的主要是作品品评类。由于清代以后文人创作很快转入低谷，剧目进入民间舞台自创阶段，明人盛行的把剧作家和作品划分等第、从而区分其优劣之风减弱了，因此清代几乎没有能够继承明代吕天成《曲品》、祁彪佳《远山堂曲品》《远山堂剧品》之后的著作，续貂之作只有高奕薄薄的《新传奇品》，也几乎不成体统。

清代戏曲理论的发展呈现出两头翘的态势，也就是说，在清初曾经出现一个高峰，到清末又产生另外一个高峰。这两个高峰

的总代表，前者是李渔，后者是王国维。由于中国古代文艺理论的感悟性、随意性特点，一般来说，古代戏曲批评家们多是根据其自身的修养、爱好和兴趣，偏重于从各自不同的角度对戏曲的本质特征做不同层面的论述，而形成一些分科的著作，或论其歌唱方法，或纠其填词技巧，或考证其历史渊源，或品评其创作和表演优劣。真正把戏曲艺术作为一门整体综合艺术来研究而对之做出全面论述的，只有两部著作，一是明万历年间出现的王骥德《曲律》，一是清康熙年间出现的李渔《闲情偶记·词曲部、演习部》。而李渔的著作又在王骥德的基础之上迈进一步，更加立足于舞台实践，体系更为完备，成为古典戏曲理论的集大成之作，是谓高峰之一。高峰之二是清末王国维体系性戏曲史著的出现。在中国戏曲史发展的过程中，不断有人运用曲话的形式来试图追索戏曲历史的源头与脉络，但通常依据佚文传说，缺乏科学性，并且不能条脉贯通，因而参考价值不大。清后期有姚燮出来试图对之做出总结性归纳，但仍然囿于识见，收效不大。直至七十年之后，恰在清朝即将鼎覆之时，王国维接触了西方观念，开始运用现代视角来研究戏曲史，从而开辟了科学的方法，他的著作奠定了现代戏曲史学的基础。

第二节　李渔《闲情偶寄》“词曲部”、“演习部”

李渔为清初成功的戏曲实践家，对于戏曲创作和舞台演出都极为熟悉，并具有高深的造诣。他作有传奇十种，种种盛演舞台；亲手调教的家庭女乐，以排戏精湛美妙著称。除此之外，李渔还是清初一位文化修养和各种艺术才能俱高的才子，他对于当时社会的文化生活品类可说是行行熟悉、门门精通。李渔撰有《闲情偶寄》十六卷，就是一部论述文化生活技巧的著作，内容涉及有关戏曲创作、艺人教习、梳妆打扮、园林建筑、家具珍

玩、烹调饮馔、花草栽培、保健养生等诸多方面的问题。此书类似于一本文化生活的实用手册，但讲述方法又是理论与应用并重。书中的“词曲部”、“演习部”是有关戏曲创作和艺人教习的专论，试图从总体上探索戏曲的艺术规律和法则，建立了体系化和完善化的戏曲理论架构，极富创见性，成为对几百年来戏曲理论和实践的精辟总结。单独摘出，就成为清初一部完整的戏曲理论著作。此前的曲论专著以明人王骥德《曲律》为高峰，与之相较，李渔的论述更为成熟、全面、实际、富有指导实践的意义，把王骥德的建树大大向前推进了一步。此后的同类著作则都是对前人的继承和发挥，再也没有任何可以与之相颉颃的。因此可以说，李渔的《闲情偶寄》横空出世地崛起于中国古典戏曲理论的丛林中，独立翘楚，一枝偏秀，占据着最为显赫的突出位置。



图 64 清康熙金陵翼圣堂刊《笠翁十种曲·风筝误传奇》插图

如果从明嘉靖时期李开先、王世贞、梁辰鱼的实践算起，到清初李渔的时代，文人自觉从事传奇创作的历史已经有了 150 年，积累起丰富的经验。清初是一个进行创作方法总结的时代，于是就有金圣叹、李渔这样的创作窥密者出来，探讨传奇成功的诀窍。李渔戏曲创作论已经完全摆脱了已往曲论仅仅纠缠于声律文词的狭隘眼光，高屋建瓴地把剧本放在综合艺术的架构中间来观察，独到地提出“结构第一”的观点。其显著特点则在于时时处处以舞台演出为衡量标准，在论述剧本的结构、曲词、宾白等文学特性时，都考虑到实际剧场效果。

明万历以后，私人蓄养戏曲家班成风，李渔也带有一部歌人，因此他在这方面积累起丰富的经验。他的《闲情偶寄·演习部》即以雄厚的剧场经验为根据，专论如何挑选剧目、训练优人，独辟蹊径地从理论上探讨了戏曲的导演和演员的训练问题，开创了戏曲导演学和教育学的先声。李渔这方面的论述，开掘了戏曲理论一个全新的领域，填充了历来在这方面的空白，从而使他的理论成为真正具有系统性的科学理论。他的开创性工作，也使他成为中国戏曲理论史上最伟大的理论家。

一、李渔曲论的特点

李渔曲论的特点首先表现在他创作观的有机整体性。李渔从传奇整体观和舞台观出发，把剧本创作的方向和着重点，从一向为人所理解的“填词”，扭转到了情节结构方面。历来文人从事传奇创作，都视之为一种类似于诗词创作的文字功夫，着重点放在词采格律韵脚平仄上，王骥德《曲律》尽管已经在“论剧戏第三十”里提出“以全帙为大间架”的观点，但仍属朦胧提及，论点还掩藏在大量有关填词章法的论述当中。到李渔，则旗帜鲜明地打出了“结构第一”的旗号。李渔《闲情偶寄·词曲部·结构第一》开篇即说：

> 填词首重音律，而予独先结构者，以音律有书可考，其理彰明较著……前人呼制曲为“填词”。“填”者，“布”也。犹棋枰之中，画有定格，见一格布一子，止有黑白之分，从无出入之弊。彼用韵而我叶之，彼不用韵而我纵横流荡之。至于引商刻羽、戛玉敲金，虽曰神而明之，匪可言喻，亦由勉强而臻自然，盖遵守成法之化境也。至于结构二字，则在引商刻羽之先，拈韵抽毫之始，如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先

为制定全形，使点血而具有五官百骸之势。倘先无成局，而由顶及踵，逐段滋生，则人之一身，当有无数断续之痕，而血气为之中阻矣。

一部传奇，是要给人看故事，而不是仅仅让人欣赏文字，自然是以全篇的故事结构为“全形”，未曾动笔，就需要首先构思情节。至于填词，只是表现其“全形”的具体而局部的手段。然而当时文人操觚染翰，首重填词，只因填词有曲谱格式可遵，按盘布子、照猫画虎即可，只要声律音韵和谐，似乎目的已经达到。但是这样“填”出的传奇，一定是情节平淡无奇、结构散漫松弛，徒有词采外表，毫无观赏情趣，无法登台演出。当时众多作品都属于此类，因此李渔说：“尝读时髦所撰，惜其惨淡经营，用心良苦，而不得被管弦、副优孟者，非审音协律之难，而结构全部规模之未善也。”① 李渔提出的，虽然只是戏剧创作的常识性问题，但在当时，人们对此只有朦胧意识，没有明确认识，而社会风气却朝向填词一边倒。在这种情况下，旗帜鲜明地打出“结构第一”的旗号，也确实需要眼光和勇气。

李渔建立了传奇创作布局谋篇的整体眼光，就使他的理论体系结撰起有机统一的内在联系。例如他开篇先谈结构，继论词采，再说音律，又言宾白，更及科诨，最后用格局来收煞，实际上就是从布局谋篇开始，以结构为纲，提挈起其他有关创作要素，将其全部统一在一个各部分彼此关联、互为作用的整体架构中。与它带给人的严谨、井然、立体印象相比较，我们就会发现王骥德《曲律》散点结构的明显弱点。

李渔曲论的第二个特点是其实践性。李渔极其重视创作实践的需要，运笔只在为解决现实创作问题。在他的著作中，凡是涉

① 李渔：《闲情偶寄·词曲部·结构第一》。

及到前人已经解决的一些纯理论问题，他就略而过之，决不再侧身其中以示高深。而凡是前人尚未解决、甚至尚未触及，由实践提出的问题，他就从一己经验的角度出发，详细论述，务求以理服人，为实践提供一个重在解决问题的理论范本。例如，曲律问题在王骥德《曲律》里已经用了大半的篇幅论述充分，各种曲谱著作也都陆续出现、为之提供指南并产生了重要影响，李渔就只在"音律第三"里，用"恪守词韵"、"凛遵曲谱"两条轻轻带过——只要能够遵守既定法则即可，而把主要篇幅用于论述前人未曾认真对待的问题。例如，从未有人论及而被李渔专门结撰的命题有结构、选剧、变调、授曲、教白等，李渔在其中发挥了他从实践得到的诸多真知灼见。其他一贯为人充分注目的命题，像词采、音律、宾白、科诨、格局等，李渔都从现实需要出发，择取其中值得注意的问题进行论述，他择出的问题仍然是前人大多未能充分论及的。例如谈词采，他择取的题目有"贵显浅"、"重机趣"、"戒浮泛"、"忌填塞"；论科诨，他选定的论题为"戒淫亵"、"忌俗恶"、"重关系"、"贵自然"。很明显，这些题目都是针对现实创作中所出现的偏差而确立的，它们又全部都是李渔从自己的实践经验结撰而出，其鲜明的实践性色彩不言自显。

由此看出，李渔的著述有一个鲜明的特色：不是板着面孔来作概论，在建立和完善自己的理论体系上动脑筋，在提出和修饰自己的理论术语上玩花样，而是从实践提出的问题出发来设立章目，每一节都解决当时创作一个方面的问题，有话则说，无话则免。这样，李渔的著作就不是一门当时很盛行的知识概论，而成为稀见的实践性极强的创作问题指南，因此，它也就成为一部极具实用价值的戏曲工具书。

李渔曲论的第三个特点是其理论构架的完整性。以往的所有曲论著作，出发点都不约而同地设定在剧作填词上，为填词而探讨理论，为填词而寻找门径。这种理论思维，仅仅从创作者出

发，论述剧作法和填词法，只注目于剧本的写作成功与否，至于以后的演出就完全是另外一码事，仅仅交付优人，对其舞台效果不置一词，透示出严重的书斋化和案头化倾向。但是，一部剧作的实际演出效果，也就是说，决定它是否能够在舞台上得以流传的命脉，却掌握在优人手里。舞台的成功才是剧作真正的成功，李渔从自己的实践中深刻认识到这一点。因此他在结撰自己的理论体系时，于完成了创作论之后，又换一副手眼，建立起演出论。他从训练优人入手，探讨了“授曲”、“教白”、“脱套”等论题，并且从导演的角度出发，又论及了挑选和处理剧本的问题。李渔的演出论，内容涉及到戏曲教育学、导演学的领域，是这方面第一次独辟蹊径的理论尝试。李渔剧本创作与舞台演出并重的观念，使他的理论体系具有了更为广泛和全面的包容量。

二、创作论

李渔传奇创作理论中最为出色的部分，是在对历史的成功与失败经验进行正面与反面总结之后，所提出的一系列理论命题。

1．立主脑

“一人一事，即作传奇之主脑也。”也就是说，一部传奇，从戏剧矛盾和戏剧冲突的要求出发，不能把无限人和无限事都塞进来，必须有一个自成起讫的内容段落，其标准就是“一人一事”。所谓“一人”，就是写一个主人公的故事。所谓“一事”，就是围绕一件戏剧冲突展开故事。李渔举例说：

> 一部《琵琶》，止为蔡伯喈一人。而蔡伯喈一人，又止为重婚牛府一事。其余枝节，皆从此一事而生：二亲之遭凶，五娘之尽孝，拐儿之骗财匿书，张大公之疏财仗义，皆由于此。是重婚牛府四字，即作《琵琶》之主脑也。一部《西厢》，只为张君瑞一人。而张君瑞一

人，又止为白马解围一事。其余枝节，皆从此一事而生：夫人之许婚，张生之望配，红娘之勇于作合，莺莺之敢于失身，与郑恒之力争原配而不得，皆由于此。是白马解围四字，即作《西厢记》之主脑也。

在这里，李渔涉及到了戏剧的本质矛盾即冲突、而戏剧冲突必须集中的命题。一部戏剧的完成，其根据是一个完整的戏剧冲突的从开始到结束，而戏剧冲突的诱发原因则是这部戏的关键。《琵琶记》的冲突诱发原因是蔡伯喈的重婚牛府，《西厢记》的冲突诱发原因是白马解围（此说不一定准确，姑从其说），由诱发原因而引起了一系列连带事件的发生，于是展开一个完整的戏剧行动，这就是这部戏的"主脑"。剧作家如果能清醒地意识到这一点，在创作时自觉围绕"一人一事"运笔，戏的发展就能够不枝不蔓、矛盾集中、条理清晰、情趣盎然。在"减头绪"一节里，李渔又进一步明确提出"始终无二事，贯串只一人"的口号，说是"头绪繁多，传奇之大病也。《荆》、《刘》、《拜》、《杀》之得传于后，止为一线到底，并无旁见侧出之情"，进一步论证了这个问题。他还从登场角色有限，频繁改装不同的人物会造成观众印象模糊、损害人物的角度，反证了头绪繁多的危害。当然，李渔并没有我们今天谈论戏剧冲突的这种理性和自觉意识，但他确实用自己的思维方式和语言涉及并解决了这一问题。

李渔的上述见解是他从历史经验和创作实践中总结而来，确为真知灼见，具有创作窥密的性质，一经道出，即有给当时众多在蒙昧中苦苦摸索的作者振聋发聩的功效，于传奇创作功莫大焉。当然，李渔把"一人一事"强调到极至，也有其理论缺陷。一方面，戏剧结构可以是变幻无穷、终无定法的，多人多事同样可以作为结构类型，当然那就增加了成功的难度。另一方面，用"一人一事"来归纳上述提及的成功作品，不尽全面，事实上说

"两人一事"可能更准确些。因为，所有上述传奇作品都是围绕男女主人公的悲欢离合展开，采取双线结构叙述，冲突为"一事"，主角为"两人"，最终矛盾结束在双方大团圆上。如果硬要坚持"一人"论，说《琵琶记》写的是蔡伯喈，《西厢记》写的是张生，而压低赵五娘与崔莺莺，就会引起不休的争论。

2. 密针线

李渔把编戏比做裁衣，说是"其初则以完全者剪碎，其后又以剪碎者凑成。剪碎易，凑成难。凑成之工，全在针线紧密。一节偶疏，全篇之破绽出矣"。这里论及了传奇创作从生活到艺术的跨越过程，指出将素材加工成艺术品，必须努力做到成品的完整，不能有任何疏漏，这就要求作者缝合补缀的针线要细密。李渔还具体阐述了针线细密的内涵："每编一折，必须前顾数折，后顾数折。顾前者，欲其照映；顾后者，便于埋伏。照映、埋伏，不止照映一人、埋伏一事，凡是此剧中有名之人、关涉之事，与前此、后此所说之话，节节俱要想到。宁使想到而不用，勿使有用而忽之。"这里谈的是传奇的结构艺术，是李渔从他"结构第一"的创作观念里生发而来的。李渔强调一部传奇的每个细节都要前后照应，前有悬念，后有解扣，前有埋伏，后有回护；要求每个人物的每个动作、每句台词都要与全局形成有机统一，彼此行动关联，互为因果。

李渔在"重机趣"一节里还明确要求编织情节应该"无断续痕"，他说："所谓无断续痕者，非止一龄接一龄、一人顶一人，务使承上接下、血脉相连，即于情事截然绝不相关之处，亦有连环细笋伏于其中，看到后来方知其妙。"如果传奇写得让观众"稍不留心，则看到第二曲不记头一曲是何等情形，看到第二折不知第三折要作何勾当"，那就令观众遭罪了。这已经是一部现代剧作法中的思想。当然，李渔没有今人的"细节"、"悬念"、"有机统一"这些概念，但他已经明确论及了这些概念的范畴。

到李渔的时代，传奇创作在技巧方面已经达到最高峰，与之相比，前人的成功作品也显得情节编织不够周密细致、时有漏洞，这里呈现出历史发展的进化规律。李渔在文中点明了《琵琶记》的一些缺漏，以之作为例证，批驳当时一种“事事取法元人”的创作观念，指出：“吾观今日之传奇，事事皆逊元人，独于埋伏照映处，胜彼一筹。”结合晚明到清初的大量传奇作品的质量看，李渔的说法是符合实际情况的。李渔还客观总结了元人在传奇创作方面的长项与短项，用以证明其上述观点，他说：“然传奇，一事也，其中义理，分为三项：曲也，白也，穿插联络之关目也。元人所长者，止居其一，曲是也。白与关目，皆其所短。”元曲以淳朴自然胜，接近天工，后世传奇之曲日益走向纤巧雕琢，益露人工斧凿，人工自然无法与天工相比。但是元剧结构粗陋简略的缺点就不是后人应该取法的了，观众的欣赏水平提高了，口味挑剔了，再照那样去编织情节，是不能够讨好的，李渔因而适时提出“密针线”的要求，符合传奇创作的进化节拍。至于论及元剧的宾白，我们今天无法比较，缺而不谈。

3．戒荒唐

李渔明确指出传奇作品要以表现人情物理为对象，而不是脱离开人物的命运和情感，去人为追求所谓的奇遇。由于传奇创作历来强调“无奇不传”，因此创作中的寻奇逐异愈演愈烈，尤其是到了李渔的时代，前人将可传之奇几乎写尽，人们为求出新，就挖空心思去编造奇异情节。李渔指出：“凡作传奇，只当求于耳目之前，不当索诸闻见之外。无论词曲、古文字皆然。凡说人情物理者，千古相传；凡涉荒唐、怪异者，当日即朽。”李渔从前人作品的传世与否，正确总结出传奇创作的诀窍是抓住人物情感和命运做文章，他说：“世间奇事无多，常事为多；物理易尽，人情难尽。有一日之君臣父子，即有一日之忠孝节义。性之所发，愈出愈奇，尽有前人未作之事，留之以待后人。”李渔强调

人所遇到的特殊环境是有限的，人们日常经历的大量的只是生活琐事；而人的种种心理感觉、情感表现却是无限的，它们在日常生活中就能够充分体现出来。传奇作者不应脱离这个丰富的矿藏，而去表现人们见所未见、闻所未闻的题材。历史上的“齐谐”、“志怪”之书，尽作方外诡谲之谈，“当日仅存其名，后世未见其实。此非平易可久，怪诞不传之明验欤?”李渔在这里已经涉及到了文艺作品的基本功能是表现人、“文学是人学”的科学命题。



图 65　清康熙金陵翼圣堂刊《笠翁十种曲·慎鸾交传奇》插图

此外，李渔还进一步指出，在历史剧创作中，即使是前人已经写过的题材，也仍然有着再发掘的价值，对于历史人们可以有不同的理解和解释，关键在于剧作者是否能够“设身处地”地去思考、去分析和判断。他说：“即前人已见之事，尽有摹写未尽之情，描画不全之态。若能设身处地，伐隐攻微，彼泉下之人，自能效灵于我，授以生花之笔，假以蕴绣之肠，制为杂剧，使人但赏极新极艳之词，而竟忘其为极腐极陈之事者。此为最上一乘。”李渔正确把握住了传奇创作的审美方位，他的理论因而在当时的创作中起到了指南作用。

在“剂冷热”一节里，李渔谈到一个戏之所以能够抓住观众，并不在于它的场面热闹，关键在它是否真正揭示了人物情感，从另外一个角度涉及到这个问题。李渔对此有一段颇为精辟的论述，他说：“传奇无冷热，只怕不合人情。如其离合悲欢，

皆为人情所必至，能使人哭，能使人笑，能使人怒发冲冠，能使人惊魂欲绝。即使鼓板不动，场上寂然，而观者叫绝之声，反能震天动地。是以人口代鼓乐，赞叹为战争，较之满场杀伐，钲鼓雷鸣，而人心不动，反欲掩耳避喧者为何如？”只要调动了人物的真实情感，作品就产生最大的感染力，演出就能够获得成功，并不依赖于鼓乐喧天地制造气氛。李渔在这里触摸到了文艺作品之所以产生艺术魅力的本原所在，他因而对中国古典文艺理论做出一大贡献。

4．审虚实

在这一命题下，李渔首先提出传奇创作的虚构本质，他说：“传奇无实，大半皆寓言耳。欲劝人为孝，则举一孝子出名，但有一纪可行，则不必尽有其事，凡属孝亲所应有者，悉取而加之，亦犹纣之不善不如是之甚也，一居下流，天下之恶皆归焉。其余表忠、表节与种种劝人为善之剧，率同于此。”这里讲到传奇作品是经过对生活素材的提炼加工、做了典型化处理后的成果，它或美化、或丑化原始素材，以便追求更突出的感染效果。因而，虚构是必不可少的。李渔说：“凡阅传奇而必考其事从何而来、人居何地者，皆说梦之痴，人可以不答者也。”

在虚构的基础上，李渔进一步提出具体处理手法中的一个原则，即“虚则虚到底”，“实则实到底”。所谓“虚则虚到底”，是说在表现当代题材时，可以完全一空依傍、凭空构设，人名、事件都可以没有任何事实依据。然而当写历史剧时，由于人物和事件有着历史规定，就必须注意构设情节和人名时的虚实关系了，因为历史事件“传至于今，则其人其事，观者烂熟于胸中，欺之不得，罔之不能，所以必求可据”。李渔提出的原则是：“若用往事为题，以一古人出名，则满场脚色，皆用古人，捏一姓名不得。其人所行之事，又必本于载籍，班班可考，创一事实不得。”李渔从自己对观众观剧临场反应的丰富经验出发，提出历史剧创

作要以既定事实为依据的原则，涉及到了文艺心理学的探讨范畴，确具指导意义。

5．语求肖似

戏剧是代言体文本，填词是“代他人立言”，作者操笔就不能是抒一己之情、讲自己的话，而应设身处地为人物考虑，从人物的性格、身份、情感、环境条件出发来写作。用李渔的话来说就是：

> 言者，心之声也。欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非梦往神游，何谓设身处地！无论立心端正者，我当设身处地，代生端正之想，即遇立心邪辟者，我亦当舍经从权，暂为邪辟之思。务使心曲隐微，随口唾出，说一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛。若《水浒传》之叙事，吴道子之写生，堪称此道中之绝技。

所谓“代此一人立心”，就是从此一人的立场出发去观察、判断事物，这样才能写出他的个性化语言，才能“说一人肖一人”。而要做到这一点，就要设身处地，“梦往神游”其境地。李渔甚至主张，写好人要作端正之想，即使是写坏人，也要作邪辟之思，这样才能描一人像一人。《水浒传》里有好人也有坏人，个个蹦跳鲜活，吴道子绘画有神仙也有鬼怪，笔笔生动传神，都是由于作者深刻体验了对象。李渔的论述透示出他对于“体验”的重视，虽然他并没有提出这个理论名词，但这不等于说他没有这个概念。李渔的个性语言理论，是针对当时传奇作者多半只知秉笔填词、不知“代他人立言”的道理而发，颇能刺中时弊。

李渔要求传奇语言要有个性，要符合人物的特定情感，由此出发，他还进一步分析了传奇创作中写景与抒情之间的辩证关系，强调写景要有目的性，要以人物之情为基础。他在“密针

线”里举例说：《琵琶记·中秋赏月》，“同一月也，出于牛氏之口者，言言欢悦；出于伯喈之口者，字字凄凉”。这是一个生动的例子，说明同是写景，从不同人物的情感出发，就会得出不同的观感，所谓“景从情出”，从而获得极佳的舞台效果，这种手法值得传奇作家细细品味。李渔在“戒浮泛”一节里，对这一问题更从正面进行了论述，他说：

> 填词义理无穷，说何人肖何人，议某事切某事，文章头绪之最繁者，莫填词若矣。予谓总其大纲，则不出“情”、“景”二字。景书所睹，情发欲言，情自中生，景由外得。二者难易之分，判如霄壤。以情乃一人之情，说张三要像张三，难通融于李四；景乃众人之景，写春、夏尽是春、夏，止分别于秋、冬……善咏物者，妙在即景生情。如前所云《琵琶》“赏月”四曲，同一月也，牛氏有牛氏之月，伯喈有伯喈之月。所言者月，所寓者心。牛氏所说之月可移一句于伯喈，伯喈所说之月可挪一字于牛氏乎？夫妻二人之语犹不可挪移混用，况他人乎？

李渔比较了传奇写景与写情的难易程度，指出代人言情的不易，而特别推崇“即景生情”的写法，因为它的写景是为塑造人物服务的，景中有情，情景中有鲜明个性，与单纯的写景不同。此时的写景成为人物之景，景与人物心中情感浑然为一，写景成为写人的表现手法，因而各人之景不可互换。传奇中最忌无目的的写景，不代人物立言而仅呈作者之心。对于此类作品李渔的评价很不高，他说：“批点传奇者，每遇游山玩水、赏月观花等曲，见其止书所见不及中情者，有十分佳处，只好算得五分。”

6．其他

以上论及了李渔创作论里最有理论见解的部分，事实上李渔把主要精力投入到了为实践解决问题上，他因此用更多的篇幅去谈如何具体把握许多创作原则。例如在“宾白第四”里，他强调曲白相生，颇有独到之处。他说：“宾白一道，当与曲文等视。有最得意之曲文，即当有最得意之宾白。但使笔酣、墨饱，其势自能相生。常有因得一句好白而引起无限曲情，又有因填一首好词而生出无限话柄者。”针对当时文人创作重曲词不重宾白的倾向，李渔强调了宾白在传奇有机构成中的重要性。又如，关于填词的格律音韵语言问题，李渔从实践出发强调了必须注意的事情，我们只看他的题目，就可以知道他的主张：恪守词韵、凛遵曲谱、鱼模当分、廉监宜避、拗句难好、合韵易重、慎用上声、少填入韵、声务铿锵、字分南北、文贵洁净、意取尖新、少用方言、时防漏孔等，这些都出自他的经验之谈，颇具参考价值。还有一些命题，也传达了李渔的创作思想。例如“戒讽刺”，要求摆正虚构与史实的关系，不要在作品里搞影射。例如“脱窠臼”，要求情节出新，反对东施效颦。例如“贵浅显”、“忌填塞”，强调传奇语言要意深词浅，贵浅不贵深，不宜有书本气。在“格局第六”中，李渔更是耳提面命式地把传奇写作的常规和窍门告诉人们，诸如第一出怎么写，第二出怎么写，各类角色安排在何时出场，上半场怎么收煞，全场怎么结束等等。

三、演出论

李渔的演出论主要有处理舞台剧本和培训演员两部分，这实际上接触到了戏曲导演和戏曲教育的内容。

1．处理舞台剧本

李渔从舞台效果的角度出发，首次提出演出如何挑选和处理剧本的问题。他在“选剧第一”里指出：“填词之设，专为登场。”而并非所有剧本都值得上演，这就需要谨慎挑选剧本，他

说："吾论演习之工，而首重选剧者，诚恐剧本不佳，则主人之心血、歌者之精神皆施于无用之地。"那么，如何挑选剧本呢？李渔提出两个原则，叫做"别古今"、"剂冷热"。所谓"别古今"，就是将古人的剧本和今人的剧本分别对待，当需要训练艺人时，就从古本出发，但要观众爱看，则需挑选今本，而选今本则需要文化修养和艺术眼光的辅助。所谓"剂冷热"，就是剧本的气氛要冷热相宜、节奏要有张有弛，这样才能长久抓住观众的注意力。继而，李渔又在"变调第二"里提出处理剧本的两个方案，一是"缩长为短"，一是"变旧成新"。"缩长为短"是针对传奇剧本动辄数十出，在实际演出过程中常常被腰斩的情形而发，李渔认为："与其长而不终，无宁短而有尾。"于是提出"可长可短之法"，即在传奇剧本中"取其情节可省之数折，另作暗号记之，遇情闲无事之人，则增入全演，否则拔而去之"，但在减省折出的时候，必须另作补缀连接之语，以使情节贯通。"变旧成新"是针对当时演传统旧戏不能出新，"千人一辙，万人一辙，不求稍异，观者如听童蒙背书"的情形而发。李渔认为，这样做人们就不愿再看老戏，只去看新戏了，补救的办法是要永远有所改动。但改要有原则，即："曲文与大段关目不可改"，以保持其"体质"；"科诨与细微说白不可不变"，以维护其"风姿"。李渔站在演出的立场，从观众学的角度所提出的以上命题，涉及到了导演的职能和任务，事实上李渔在自己的家班中以及为他人帮闲的生涯中，也长期充当了导演的角色，他能够从理论上提出和解决这些问题，并非偶然。

2．培训演员

李渔一贯重视培训演员的工作，他在"选剧第一"里已经指出："登场之道，盖亦难言之矣。词曲佳而搬演不得其人，歌童好而教率不得其人，皆是暴殄天物。"因而他专门写出"授曲第三"、"教白第四"两章，探讨戏曲教学问题。授曲，李渔要求演

员做到“解明曲意”、“调熟字音”、“字忌模糊”、“曲严分合”；教白，李渔要求演员做到“高低抑扬”、“缓急顿挫”。其中各有道理。例如要求演员“解明曲意”，是因为李渔认为“唱曲宜有曲情。曲情者，曲中之情节也。解明情节，知其意之所在，则唱出口时，俨然此种神情，问者是问，答者是答，悲者黯然魂消而不致反有喜色，欢者怡然自得而不见稍有瘁容，且其声音齿颊之间，各种俱有分别，此所谓曲情是也”。把握了“曲情”才能够真正进入角色体验，才能够细致入微地进行舞台表现，这里李渔已经触及到演员心理训练问题。在“别古今”里，李渔还提出要用长期流传于舞台的优秀传统戏来作为学戏者的开蒙戏，他说：



图66　清康熙金陵翼圣堂刊《笠翁十种曲·比目鱼传奇》插图

> 选剧授歌童，当自古本始。古本既熟，然后间以新词。切勿先今而后古。何也？优师教曲，每加工于旧，而草草于新。以旧本人人皆习，稍有谬误，即形出短长；新本偶尔一见，既有破绽，观者、听者未必尽晓，其拙尽有可藏。且古本相传至今，历过几许名师，传有衣钵，未当而必归于当，已精而益求其精……故开手学戏，必宗古本，而古本又必从《琵琶》、《荆钗》、《幽闺》、《寻亲》等曲唱起。盖腔板之正，未有正于此者。此曲善唱，则以后所唱之曲，腔板皆不谬矣。

能够在舞台上长期流传的优秀剧目，自然已经经受了历代行家里手的加工锤炼，其唱腔、板式都稳贴工整，正是传授后人的可靠法本。学戏从这里开始，一下走上正路，就不会再被引入歧途。李渔的这一原则，成为后世教戏者所长期遵循的法则，一直沿袭至今。

四、李渔与王骥德曲论比较

拿李渔的著作和明人王骥德的《曲律》相比较，可以看出李渔对前人戏曲理论的发展以及他的思维特点。

从理论架构上看，李渔并没有去有意追求王著表面上的大而全，例如从创作论方面说，李渔没有继续追寻戏曲起源、声腔演变、曲律格范、填词技巧的历史与规则等项，这些或是已经被前人基本解决、变得不再是那么重要，或是已经成为隔日黄花、不再符合当时实际情形。李渔所面对的是固定的对象：昆曲传奇创作，他所要解决的是在一般规律支配下，如何将传奇写得更生动、更符合演出的需要、更能为世人所欢迎。王骥德著作和李渔著作产生于不同的历史时期，面对不同的现实问题。前者为理论草创时期，传奇的一切格律初定，规则略具，必须申明和强调。后者为理论总结时期，传奇规则尽可沿袭前人，但却出现实践中的问题，必须提出和解决。反过来说，李渔著作由于把创作论与演出论结为一个整体，建立起戏曲的登场理论，把挑选剧本、训练演员等纳入理论关照的视野，从而将历来以填词为纲的曲论构架导向一个更加开放、更为广阔、更具实践意义的方向，这使他的曲论真正成为从剧本创作到排演到演出的一条龙作业的行动指针，于是其理论构架又远远不是王骥德著作所可比肩。

从思维特点看，李渔是实用主义者，他一切都从实际需要出发，而摒弃了王著的谈玄。两书相比，王著是戏曲概论，讲的是规则、通论，李著是真正的剧作法，讲的是规则如何实行。李渔

甚至认为传奇创作迄无成法，“尝怪天地之间，有一种文字，即有一种文字之法脉准绳，载之于书者，不异耳提面命，独于填词制曲之事，非但略而未详，亦且置之不道”①。这就连王骥德的论著也被忽视了，大约李渔认为王论不足以指导实践。在见解方面，李渔确实是做到了不袭前人窠臼，全部都是独创，都出自一己的独立思考，他的戏曲理论是这样，传奇创作是这样，小说创作也是这样，扩而大之，他的一切著述无不这样，所以他在《闲情偶寄·凡例七则·一戒剽窃陈言》里说：“不佞半世操觚，不攘他人一字，空疏自愧者有之，诞妄贻讥者有之，至于剿窠袭臼，嚼前人唾余，而谓舌花新发者，则不特自信其无，而海内名贤，亦尽知其不屑有也。”李渔这么说是毫无愧色的。因此，他的书比王骥德的书更为创作实践所需要。

可以这么说：王骥德的书只是写给同道的文人词客看，有故作高深、故弄玄虚、走向象牙之塔的倾向；李渔的书是用来卖的，写给普通读者，因此只讲那些真正有用的知识，语言也平易流畅，追求明白通晓。因此，前者为戏曲知识大全，后者为传奇创作指南；前者为史论结合式著作，后者为创作实用手册；前者更具一般法则性，后者更具特殊经验性；前者重在以创作规则观照剧本，后者重在以登场实践观照剧本；前者在以专门理论骄人，后者在以实践经验教人；前者不免士大夫把玩情调，后者染有市井以艺博食味道。总之，李渔把戏曲从文人的书斋中拉出来，还原为大众的通俗娱乐品，因而其理论更具实践理性。自从李渔著作出版，传奇创作在登场性、实践性方面的自觉意识大大增强，可看性和可演性普遍提高，促进了昆曲舞台表演的发展，更为后来的地方戏提供了富于实践意义的借鉴。

---

① 李渔：《闲情偶寄·词曲部·结构第一》。

第三节　清初至康熙时期的传奇创作理论

清前期的传奇创作理论继续沿着明末势头发展，除了出现李渔《闲情偶寄》这样集大成的著作奇迹之外，在剧本评点方面产生了奇人金圣叹的《第六才子书》，在创作法则方面出现了孔尚任等人的序跋类文章。这些著述形成于传奇创作的最后阶段，可说是传奇创作理论的终结，继后而来的地方声腔剧种的繁荣，将导致文人普遍投入创作的传奇阶段的结束，从而也结束了其创作理论。

一、金圣叹《第六才子书》

金圣叹（1608～1661年），原名采，字若采，长洲（今江苏省吴县）人。明末为吴县庠生。入清不事科举，更名人瑞，字圣叹，以评书衡文、设座讲学为业。清顺治十八年（1661年）因卷入江南抗粮的“哭庙案”而被清廷砍头。①

金圣叹为清初文坛奇人，一生著述甚富，据其族兄金昌为之所刻《第四才子书杜诗解》所附《唱经堂遗书目录》，他的著作不下三十余种，惜乎多有散逸。金圣叹的思想出入于佛老之间，而对于儒家正统多有离经叛道处。他把历来正统文人视为诲盗诲淫之书的施耐庵《水浒传》和王实甫《西厢记》，与《离骚》、《庄子》、《史记》、《杜甫诗集》相提并论，并称为“六才子书”，准备为之一一做出评点。其事虽未竟，但他却完成了对“第五才子书《水浒传》”和“第六才子书《西厢记》”等书的评点，并将其刊印行世，一时间“金批水浒”和“金批西厢”流布全国，成为遍满山陬海隅书肆之书，影响极其广远。

① 参见近人廖燕《二十七松堂文集·金圣叹先生文集》。

金圣叹批评《西厢记》的特点，首先在于他极力从思想观念上为《西厢记》正名。明代以来，《西厢记》尽管获得极大社会影响，然而也由于其中的偷情描写，遭到道学先生们的痛斥与围剿，通常被列作禁书，被视为“子弟不宜”的读物。金圣叹对此大不以为然，他强调说：“《西厢记》不同小可，乃是天地妙文。”为了为《西厢记》正名，金圣叹动用了文人的狡黠和油滑，用冬烘先生之道还治其人之身，他说：“有人来说，《西厢记》是淫书，此人后日定堕拔舌地狱。”“《西厢记》断断不是淫书，断断是妙文。今后若有人说是妙文，有人说是淫书，圣叹都不与做理会。文者见之谓之文，淫者见之谓之淫。”而他自己则宣称，他读《西厢记》，与读《庄子》、《史记》同样，“只是用一副手眼读得”，也就是说，都用读“天地妙文”的心境去体味、去理解、去揣摩，这样必是有益无害，所谓“读《西厢记》，实是用读《庄子》、《史记》手眼读得，便读《庄子》、《史记》，亦只用读《西厢记》手眼读得”。他甚至强调：“如信仆此语时，便可将《西厢记》与子弟作《庄子》、《史记》读。”①



图 67　民国浙江剪纸《西厢记》

金圣叹之所以如此推重《西厢记》，是由于他从《西厢记》笔法里看到诸多可资撰文借鉴的成功经验，这些经验有助于破除当时科举八股对人们思维方式的束缚，能帮助人们在写作时开启心窍。他说：“沉潜子弟文必雅驯，苦不透脱。高明子弟文必透

① 引文均见《贯华堂第六才子书〈西厢记〉》卷二《圣叹外书·读第六才子书〈西厢记〉法》，傅晓航校点，甘肃人民出版社 1985 年版。下同不注。

脱，苦不雅驯。极似分道扬镳，然实同病别发。何谓同病，只是不换笔。”他因此强调：“夫真雅驯者，必定透脱；真透脱者，必定雅驯。问谁则能之？曰：《西厢记》能之。夫《西厢记》之所以能之，只是换笔也。”《西厢记》撰文如何雅驯又透脱？如何换笔？一整部《金圣叹批评〈西厢记〉》都在说这个问题，这就是此书的第二个特点。金圣叹有着精到的艺术鉴赏力，他真正能够从具体场景中的人物性格和心理出发来成功地分析人物形象，在对于崔莺莺、张生和红娘形象的剖析上，金圣叹提供了众多的独到见解，发前人所未发。他还从《西厢记》里总结出一批创作法则，例如：“烘云托月法”，即用次要人物衬托主要人物；“狮子滚球法”，即欲擒故纵，笔笔游荡放开，而又笔笔不离主题；“移堂就树法”，即在特定情境中无法传达的情感，在它处先预设伏笔点明，用可移动之堂，就不可移动之树；“月度回廊法”，即充分铺垫，千呼万唤始出来；“羯鼓解秽法”，即过场戏要出奇招、“放活笔”，以解除沉闷等等。金圣叹把戏曲评点这一特殊的曲论方式推向了其最高峰，他也成为王实甫《西厢记》的千古知音，因此李渔说：“自有《西厢》以迄于今四百余载，推《西厢》为填词第一者，不知几千万人，而能历指其所以为第一之故者，独出一金圣叹！”①

金圣叹的时代，已经有一大批成功的戏曲、小说作品出现，在正统观念看来，这些作品都是小道、末技，不足为训，使得志趣在此的一些文人颇感不平，振臂为之疾呼呐喊，金圣叹、李渔皆此类人物。无怪乎李渔尝言：“施耐庵之《水浒》、王实甫之《西厢》，世人尽作戏文、小说看，金圣叹特标其名曰‘五才子书’、‘六才子书’者，其意何居？盖愤天下之小视其道，不知为

---

① 李渔：《闲情偶寄·词曲部·格局第六·填词余论》。

古今绝大文章，故作此等惊人语以标其目。”[1] 李渔一语中的，金圣叹推崇《西厢记》的目的立现。从戏曲理论的角度来看，金圣叹的缺点在于只把剧本作为案头文学读本，而没有顾及其剧场效果，这一点李渔已经指出来：“圣叹之评《西厢》，可谓晰毛辨发，穷幽晰微，无复有遗议于其间矣。然以予论之，圣叹所评，乃文人把玩之《西厢》，非优人搬弄之《西厢》也。文字之三昧，圣叹已得之；优人搬弄之三昧，圣叹犹有待焉。如其至今不死，自撰新词几部，由浅及深，自生而熟，则又当火其书而别出一番诠解。”[2] 李渔的批评极有见地。金圣叹毕竟只是一个传统的读书人，他平生长于读文作文，但并不熟悉戏场，因此不具备李渔的戏剧眼光和舞台感受力。尤有甚者，他甚至认为不应将《西厢记》搬上舞台，他说：“《西厢记》乃是如此神理，旧时见人教诸忤奴于红氍毹上扮演之，此大过也。”只推重《西厢记》的文学范本作用，却扼杀其舞台生命，金圣叹的观念谬误也可谓大矣。另外，金圣叹颇不理解戏剧结构的整体有机性，例如他说什么：

> 《西厢记》正写“惊艳”一篇时，他不知道“借厢”一篇应如何；正写“借厢”一篇时，他不知道“酬韵”一篇应如何。总是写前一篇时，他不知道后一篇应如何。用煞二十分心思、二十分气力，他只顾写前一篇。《西厢记》写到“借厢”一篇时，他不记道“惊艳”一篇是如何；写到“酬韵”一篇时，他不记道“借厢”一篇是如何。总是写到后一篇时，他不记道前一篇是如何。用煞二十分心思、二十分气力，他又只顾写后一篇。

---

① 李渔：《闲情偶寄·词曲部·词采第二·忌填塞》。
② 李渔：《闲情偶寄·词曲部·格局第六·填词余论》。

如果强调写作状态的专心致志，这样说也未尝不可，但在进入专心写作之前，一部传奇首先需要的是认真布局谋篇，应该如李渔所说的："每编一折，必须前顾数折，后顾数折。顾前者，欲其照映，顾后者，便于埋伏。"① 在整体观念统一指挥下，传奇才能写得环环相扣、首尾呼应。于此说来，金圣叹对于李渔的传奇创作"结构第一"说，还根本没有丝毫的自觉。

二、孔尚任对于传奇创作的见解

孔尚任是传奇创作的最后一座高峰，他的创作是在清醒总结前人经验基础上的推进，有着明确的理论意识，这些认识体现在他的《桃花扇》本末、凡例等引词中。②

如果说，传奇创作在明末已经成为众多文人词客的嗜好的话，到了孔尚任的时代，就愈加成为时代流行文体，成为士大夫显露学问、一呈才华的工具。士大夫文人充分介入的结果，一方面越加提高了传奇的文学品味，一方面也就使传奇越加打上文人审美观念的色彩。强调传奇创作中的历史观和真实观，就是这种变化之一，其最著者即为孔尚任。他于《桃花扇本末》里说："予未仕时，每拟作此传奇，恐闻见未广，有乖信史。"于是长期考察而迟迟不动笔。在《桃花扇凡例》里说：此剧"朝政得失，文人聚散，皆确考时地，全无假借。至于儿女钟情，宾客解嘲，虽稍有点染，亦非乌有子虚之比"。因此他特意在剧本中详细开列参考史著的目录，标名为《桃花扇考据》。孔尚任强调以真实历史事件为题材的传奇创作要以"信史"为纲，大的事件与人物应"全无假借"，作家在动笔前要认真研究史实，这是一种历史唯物主义的态度，与今天的历史剧创作观已经很接近。孔尚任关

① 李渔：《闲情偶寄·词曲部·结构第一·密针线》。

② 此据王季思等校注本《桃花扇》，人民文学出版社 1982 年版。

于历史剧创作的做法和见解，代表了当时的时代思潮。

孔尚任的时代，传奇创作已经积累起丰富的经验，特别是在传奇作品怎样联系舞台、直接为实践服务方面，前面已经有了李渔的成功先例和系统理论，其经验尤为便捷实用。对于李渔的经验，孔尚任长期揣摩，心有独悟，不但自己在创作实践中严格遵守，而且明确以"凡例"的形式形诸笔端、见诸理论，因此他的《桃花扇凡例》可以被看做一篇当时的传奇创作法则。孔尚任在这部法则中提出如下重要观点。

1. 一部剧本的创作要成为有机整体，设计要为中心目的服务，除此之外的笔墨皆为赘疣。他说《桃花扇》是"每出脉络连贯，不可更移，不可减少。非如旧剧，东拽西牵，便凑一剧"。即使是上下场诗的写作也要与情境和人物相符，不可成为外在笔墨，强调"上下场诗乃一出之始终条厘"，要"俱创为新诗，起则有端，收则有绪，著往饰归之义，仿佛可追也"。对于旧传奇往往用套语、时人创作又常用集唐诗来代替上下场诗的做法，孔尚任坚决摒弃。

2. 设境要新，结境要奇，强调情节设置的出人意表、不落俗套。所谓"排场有起伏转折，俱独辟境界。突如而来，倏然而去，令观者不能预拟其局面。凡局面可拟者，即厌套也"。以往传奇家只重视填词，忽视对说白与科范的精心设计，孔尚任要求"说白则抑扬铿锵，语句整练，设科打诨，俱有别趣"。

3. 作家撰写传奇不能仅仅考虑如何驰骋自己的才藻，而应直接为登场设计。本着这一认识，孔尚任在创作中适当压缩传奇折出的传统篇幅，将每出例为八到十只曲子压缩为四到六曲、偶有八曲。考虑到"旧本说白，止作三分，优人登场，自增七分。俗态恶谑，往往点金成铁，为文笔之累"，他要求"说白详备，不容再添一字"。科诨也是如此，要"俱细为界出，其面目精神，跳跃纸上，勃勃欲生"。当然，传奇家担心艺人违背剧本立意而

乱增说白与打诨，虽有道理，但舞台本的增添说白语科诨，也有许多成功的例子，案头毕竟不能解决舞台上的全部问题，因此孔尚任的认识也有文人弊帚自珍、讳疾忌医的一面。

4. 不强调曲调的着意创新，而提倡用曲的入口入耳。他认为文人常用的集曲方式不利于艺人演唱，要求选曲“皆时流谙习者，无烦探讨，入口成歌”，这样的作品易于传演。同时，他要求作者的功夫要下在用词上，所谓“词必新警，不袭人牙后一字”。

5. 传奇中何时说白，何时唱曲，都有内在规律支配，设计不能草草。说白供交代剧情用，此时不能唱曲，“若应作说白者，但入词曲，听者不解，而前后间断矣”。需要抒发人物的内在感情时，才能张口唱曲，即：“凡胸中情不可说，眼前景不能见者，则借词曲以咏之。”说白和唱词的内容要尽量避免重复，“其已有说白者，又奚必重入词曲哉？”除非内容有需要，例如：“一事再述，前已有说白者，此则以词曲代之。”

孔尚任的传奇创作理论是他细心揣摩实践、认真分析前人成败得失的认识结晶。很明显，他受李渔的影响至深，他的一些主要论点都是受到李渔启发而生，或是对于李渔命题的发挥。因此我们可以说，孔尚任的见解与李渔的系统理论相映衬，共同对传奇创作做出了总结。

三、黄周星《制曲枝语》

黄周星(1611～1680年)，字景虞，号九烟，别号笑苍道人等，秣陵(今江苏南京)人。明崇祯十三年(1640年)进士，任户部主事，明亡不仕，常怀悲愤，四十年后竟自沉于水。多有著作，因盗而毁。晚年作有传奇一种、杂剧二种。其《人天乐》传奇卷首附有《制曲枝语》

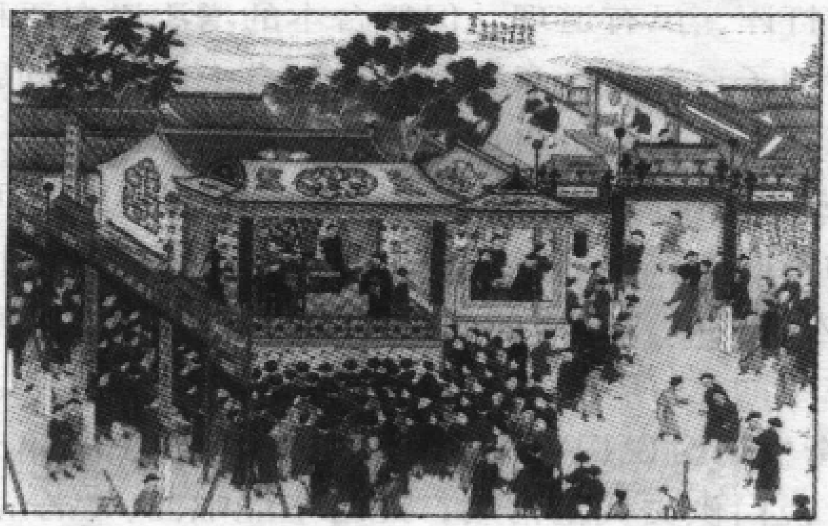


图68　清人《康熙六旬万寿庆典》图绘戏台

十条[①]，在戏曲填词方面颇有自己的主张。例如他强调作曲难于作诗和作词，认为“曲之难有三：叶律一也，合调二也，字句天然三也”，由于前二难，作者在创作时就“通身束缚，盖无一字不由凑泊，无一语不由扭捏而能成者”，而字句却又要达到天然的境界，当然就更难。黄周星的制曲标准定在“多发天然”、“雅俗共赏”，实现一个“趣”字，因而他说“制曲之难”难在“无才学者不能为，然才学却又用不着”，“故才者至此无所骋其才，学者至此无所用其学，此所谓最下之文字，实最上之工力也”。黄周星认为戏曲创作最能体现文学功力的看法，代表了当时文人的普遍认识，李渔也说过类似的话，这种认识在明末为人们所默认但未明言，至此被他们一语道明。以此来解释清代有如此众多的墨客骚人被吸引到戏曲中来一试身手，洪升、孔尚任皆因一部传奇成功即享天下大名，恰合社会风气与时代心理。

① 《中国古典戏曲论著集成》第7辑以清康熙刻本《夏为堂集·人天乐》校印本，中国戏剧出版社1980年版。

第四节　乾隆嘉庆时期的戏曲论著

乾隆时期是清朝国力最为强盛的时期，经过康熙、雍正的长期经营，清朝平定了反满情绪，经济稳定发展，社会进入雍熙乐业的太平盛世境况。乾隆时期也是清代戏曲最为繁盛的时期，当时恰值戏曲众多声腔崛起、在全国到处传播争胜，而乾隆皇帝六次下江南巡视，并经常为太后和自己举办大型庆寿活动，更是引动得戏曲活动如山呼海啸。嘉庆时期六大徽班进京，又带来一个全新的戏曲发展时代。于是，在这一阶段里，又有各类戏曲论著集中出现。

一、黄图珌《看山阁集闲笔·文学部·词曲》

黄图珌（1700～1771年），字容之，号蕉窗居士、守真子，华亭（今上海松江）人。曾任杭州、衢州府同知，乾隆中卒。一生作有传奇六种，合称《排闷斋传奇》，其中以《雷峰塔》为著。其《看山阁集闲笔》卷三"文学"部"词曲"章论戏曲填词①，强调审音炼字、以先天自然之声为旨，所谓"词宜化俗"，"贵乎清真，有元人白描本色之妙"；同时强调既要遵守法则又要能够出神入化，所谓"毋失古法，而不为古法所拘；欲求古法，而不期古法自备"。但黄氏仅是一位词客，在曲论方面则蹈袭前人，建树无多。如主张"曲有合情"，认为"落笔务在得情，择词必须合意。如燕饮、陈诉、道路、军马、酸凄、调笑，自有专曲。用之不得其宜，虽才情生色，亦不足取也"，只是归纳了一下现象；如提出"南北宜别"，说"南有南调，北有北音，不可混

① 《中国古典戏曲论著集成》第7辑以清乾隆十年（1745年）本校印本，中国戏剧出版社1980年版。

杂”，“北曲妙在雄劲悲激，南曲工于秀婉芳妍”，更可说是老生常谈了。究其原因，黄图珌此著只是一本卖弄博学的书，涉猎欲广而不深，谈论欲泛而不精，更何况此时文人填词之风已经成为强弩之末，略无可论了。

二、徐大椿《乐府传声》

徐大椿（约1700～约1778年），字灵胎，号洄溪老人，江苏吴江人。徐大椿杂学多能，天文地理、声律医学，甚至舞刀弄棒，无不通晓。他的曲学功底得自家传，平素长于度曲，因而得以在明人魏良辅、沈宠绥著述的基础上，进一步总结清代以来昆曲歌唱艺术的经验，多有心得，于乾隆九年（1744年）写成《乐府传声》一书。①

此书是对戏曲的演唱发声方法的研究和经验总结。长期以来，昆曲歌唱方法的传授都是口传心授，前人揣摩一生，积有经验，然后传于弟子，弟子则承自师辈，再度于后人。这样，口口相度，代代沿袭，这其间自然不免有袭谬承讹、得其貌而未得其真之处。尤其是歌唱时的用气用喉，全在唱者审情度理、刻意揣摩，日久月深才能够心领神会、得其自然之妙，而这种感觉又实在难以言传。徐大椿此著，重在对歌唱“口法”的分剖，试图从理论上对其技巧和规律做出总结，给人提供“传声”之法，以便使人们在实践时能够有所遵循。例如他在书中探讨了“出声口诀”，怎样运用喉音和鼻音，平上去入四声的各自唱法，如何起调、断腔、顿挫、掌握轻重疾徐，怎样把握高腔和低腔，如何符板等等，对实际演唱中出现的一些毛病也进行了细致分析。

徐大椿对于歌唱方法溯本寻源、循声求法，确能够审音辨

① 《中国古典戏曲论著集成》第7辑据清乾隆十三年（1748年）丰草亭本校印本，中国戏剧出版社1980年版。

韵、融会贯通，因而他的理论受到当时和后世度曲者和唱曲者的推崇，人们长期宗之，将其书秘为珍宝，可以说，其著作对后世唱曲实践发挥了很大的影响。

三、李调元《雨村曲话》《剧话》

李调元（1734～1802年），字羹堂，号雨村、童山蠢翁，绵州（今四川绵阳）人。乾隆二十八年（1763年）进士，历官吏部主事、考功司员外郎等，后为人攻讦而发配新疆伊犁，返回后家居著述二十余年。李调元为博学之士，著书数十种，作有传奇《春秋配》一种。

李调元《雨村曲话》和《剧话》都不署年月，但都有乾隆四十九年（1784年）刻本，可见成书在此之前。两书共同组成李调元的曲论构架。其《曲话》① 上卷评论元代戏曲作家作品，多引前人说法，也时有个人心得，但基本上略无新意，例如仍然沿用前人评曲法：拈出元人作品中的一两句曲词加上评语“此俊语也”之类。下卷评论明清戏曲作家作品，多有已见。论明人时往往以驳斥王世贞的《曲藻》见解为鹘的，作商讨、翻案文章，但由此也可以看出，《曲话》之作受到王世贞《曲藻》的影响甚大。论及清人戏曲著述的部分是此书最有价值处，因为前此尚未见到有人对于当代作家做出系统评价，其中对于李渔、洪升、孔尚任、张坚、夏纶、蒋士铨等人的介绍和议论文字，虽然比较肤浅，毕竟开了评价当代作家之先。《剧话》② 上卷谈论戏曲发展的历史源流、制度沿革、声腔流变等，也多引录前人说法，但讲

① 《中国古典戏曲论著集成》第8辑据清末无名氏《曲话三种》本校印本，中国戏剧出版社1980年版。

② 《中国古典戏曲论著集成》第8辑据清乾隆四十九年（1784年）刻《函海》本校印本，中国戏剧出版社1980年版。

到清代以后，对于清代前期流行的地方声腔剧种如弋阳腔、秦腔、吹腔、二簧腔、女儿腔发展状貌的记录，却是出自他本人的见闻，极有历史参考价值，也是此书最有意义的地方。下卷考证一批剧作的本事来源，多有创见，这是当时考据学风盛行的产物，它形成了清代曲论的一个鲜明特色，几乎与之同时的黄文旸《曲海》更是集此道之大成。

从以上叙述可以看出，李调元的曲论视野是比较开阔的，他的论述涉及了戏曲学的各个方面，从历史脉络到声腔演变到作家评价到作品本事，虽然还没有形成一本完整的戏曲通论式著作，虽然诸多论述尚觉浅陋，但他却用《曲话》、《剧话》二著建构了一个朦胧的雏形，为后人进一步从事这方面的尝试提供了借鉴。

四、黄文旸《曲海》

黄文旸，字焕亭，丹徒人。诸生，通声律之学。乾隆四十五年（1780年）高宗下令苏州、扬州等地收缴戏曲剧本，以便检查有无内容亵渎清朝的文字，若有则进行删改或销毁[1]。总其事者为两淮运盐使伊龄阿，伊则设词曲局于扬州，聘请黄文旸等人来做这件事。黄文旸在一年时间内阅读了一千〇一十三种戏曲剧本，于是后来得以“将古今作者各撮其关目大概，勒成一书”[2]，著为《曲海》二十卷。此书长期无闻，20世纪初曲家董康于书肆获得《乐府考略》四函，又于盛氏愚斋藏书中抄得《乐府考略》三十二册，计有剧目提要六百八十五篇，当即黄文旸《曲

① 参见《大清高宗纯皇帝圣训》卷二六四“厚风俗”四。

② 黄文旸《曲海·序》，载［清］李斗《扬州画舫录》卷五“新城北录下”。

海》残帙[①]，董氏遂于1928年刊行，名之为《曲海总目提要》[②]。

《曲海》为书录解题类著作。此等著作始自汉代刘向《别录》，到清代乾隆年间纪昀所总纂的《四库全书总目提要》达到篇幅、规模上的顶峰，但从来无人为戏曲剧本作一提要，这是由

① 董康以之作为苏州织造府所进呈而为“《曲海》所据之蓝本”（董康：《曲海总目提要·序》），胡适又沿袭董说，称之为“乾隆年间两淮盐运使署聘黄文旸、凌延堪诸人修改曲剧时编纂的《曲海》二十卷的底本”（胡适：《曲海总目提要·序》），实误。乾隆四十五年（1780年）圣谕命令苏州、扬州等地收缴戏曲剧本，“有应删改及抽彻者，务为斟酌妥办。并将查出原本暨删改抽彻之篇，一并粘签解京呈览”（《大清高宗纯皇帝圣训》卷二六四“厚风俗”四）。苏州织造府进呈剧本，就是起自这一原因。圣谕要求的是对某些剧本进行“删改”和“抽彻”，并未下达为全部剧本撰写提要的任务。据李斗《扬州画舫录》卷五“新城北录下”，苏州织造府进呈的也只是戏曲剧本，而两淮盐运使则聘黄文旸等人来修改某些剧本，并请黄文旸与李经担任总校，凌延堪、程枚、陈治、荆汝为担任分校，校读全部剧本。苏州织造府并没有在此之前聘用其他人先行撰写提要，然后呈送黄文旸等人过目。进呈的剧本数量多达1013种，即使仅仅阅读一遍也需时甚多，黄文旸等人即用了一年的时间来通读，如再撰写提要更需费时费力，决非轻而易举之事，这项任务只能由黄文旸等人完成。事实也是如此，黄文旸在《曲海》序里已经明确提到此书由他自己在校阅剧本以后完成，并未参照什么“蓝本”、“底本”：“乾隆辛丑间，奉旨修改古今词曲。予受盐使者聘，得与修改之列，兼总校苏州织造进呈词曲，因得尽阅古今杂剧传奇，阅一年事竣。追忆其盛，拟将古今作者，各撮其关目大概，勒成一书。既成，为总目一卷……”董康在引用此节时把“既成”以后的文字省略，加以曲解，胡适又以误致误。因此，董康所见《乐府考略》只能是黄文旸《曲海》原本或其传抄本，而不可能是其“蓝本”或“底本”。《曲海》成书后未见世上流传，也未见公私目录书记载，估计是黄文旸将其进呈入宫，董康所见《乐府考略》则是从宫中流出者。清人管庭芬《销夏录旧五种》里所收《重订曲海总目》（有管氏同治二年跋文），抄录增补了李斗《扬州画舫录》所收有关《曲海》的文字，其中黄文旸序文改作“拟将古今作者，各撮其关目大概，勒成《曲海》一书，先定总目一卷”，把“总目”之成改在《曲海》一书之前。大约因未见到《曲海》一书，管氏疑其为乌有，认定黄文旸尚未撰出，因此臆改。

② 将黄文旸《曲海》名之为《曲海总目提要》不妥。黄氏《曲海》前有总目一卷，是书中全部剧本提要的目录，现反过来称提要是总目的提要，本末倒置。

曲词从来被视做“小道”所决定的。黄文旸因职务之便，做了这项工作，而他的工作可以说是空前绝后，真正是功莫大焉。其有功于世者有五：一是广为戏曲剧本作提要，使人们不必尽读剧本而能够知晓众多的剧情内容；二是对众多剧本的故事来源及其演变情况做出绎叙，以为人们提供知识背景；三是对许多剧本作者的生平情况做了介绍和考证，以使人们对之有所了解；四是大量剧本虽因无力刊刻而不能流传于世，但后人可以借此书而了解这些剧本的面貌大概；五是后世诸多折子戏因原剧本失传，人们无法知道它们出自何剧，而此书提供了众多线索。此书虽有上述优点，但也颇多附会臆测之词，例如相信影射论，在许多篇提要里都津津乐道某戏是影射某人，像《琵琶记》提要里就大谈高则诚撰写这一传奇以影射其朋友王四，这种将戏曲创作坐实理解的思维方法是李渔已经批判过了的。另外，作为一位学者，黄文旸长于考证，但他却弄不清楚历史真实与艺术创造的关系和区别，常常用历史事实来衡量和要求剧情，得出许多似是而非的见解，令人哭笑不得。

五、吴长元《燕兰小谱》

吴长元，字太初，号安乐山樵，仁和（今浙江杭州）人。终生潦倒，以词客依人，乾隆后期客居北京十余年，以著述自娱，撰有《宸垣识略》一书，又爱好品戏，常坐戏园，与众多艺人结交，于乾隆五十年（1785 年）著《燕兰小谱》[①]，记录从乾隆三十九年（1774 年）以来所见京城优伶 64 人（其中花部 44 人，雅部 20 人）伎艺，各加叙次评点，并以诗咏之；又把听说的乾隆三十九年之前的名优 7 人事迹附在末卷。

吴长元评语的侧重点包括艺人的声容、修养、特长、绝技、

① 张次溪《清代燕都梨园演出史料》所收本，中国戏剧出版社 1988 年版。

逸事等，其中对于表演伎艺的评论不乱发，发必切中公论，如说陈银官“机趣如鱼戏水，触处生波；儇巧似猱升木，灵幻莫测”，说王桂官“丰姿秀朗，意态缠绵，歌喉宛如雏凤”等。但是，吴长元毕竟不如明人潘之恒那样对于戏曲表演具有特殊修养和独到见解，他缺乏潘之恒的系统表演美学思想，因此他的议论大多只是偶感式的，他的评语也不如潘之恒的新颖与深刻。不过，吴长元的叙述评点给后人提供了一份当时北京舞台上当红演员的清单，颇具史料价值，例如他指出当时花部有“四大名旦”陈银官、王桂官、刘二官、刘凤官四人，所谓“陈王二刘，时称四美”。他的著录也使许多艺人的生平事迹得以流传下来。

《燕兰小谱》开清代文人品评戏曲艺人风气之先，引来一大批同类著作的产生，诸如问津渔者《消寒新咏》、小铁笛道人《日下看花记》、留春阁小史《听春新咏》、张际亮《金台残泪记》、杨懋建《梦华琐簿》等等。这批著作的存在，把清代北京舞台演艺史连接了起来，使我们能够大体掌握戏曲史发展在这个时期这一范域内的面貌。但是，吴长元在书中津津乐道于男优色相的个人趣味，也成为后来这些著述的通病，这一倾向甚至越演越烈，给此类著述蒙上浓重的淫亵、狭邪色彩。

六、李斗《扬州画舫录》的有关记载

李斗字艾塘，号画舫中人，江苏仪征人。为诸生，博学多艺，工于诗词音律之学，好游山水，作有传奇二种、词曲一卷。从乾隆二十九年到六十年（1764～1795年）三十余年间，居住在扬州，“以目之所见，耳之所闻，上之士大夫流风余韵，下之琐细猥亵之事、诙谐俚俗之谈，皆登而记之”①，于乾隆六十年（1795年）辑为《扬州画舫录》一书。卷五“新城北录下”收录

① 李斗：《扬州画舫录·序》。

扬州三十年间戏曲活动事宜，颇具史料价值。①

李斗在此书中涉及到的戏曲内容，主要有以下六个方面。1.记载了众多戏曲班社和艺人的事迹。例如当时扬州著名昆曲班社老徐班、花部班社春台班等，昆曲艺人自余维琛以下七十九人、花部艺人自樊大以下二十四人，其班社组成情况、艺人演技与特长，一一详细汇录在册。2. 反映了当时扬州不同声腔剧种的活动情况，特别是关注于雅部昆曲之外的“郡城花部”的来往流动演出和组班情况，这对于戏曲声腔史的研究弥足珍贵。3. 品评了许多有特长艺人的表演和伎艺。李斗对于戏曲艺人演技的品评，不同于当时北京一批狎色文人的做法，他真正注重舞台演技，而不带任何淫邪色彩，因此他的品评不是像其他著作一样只把目光瞄准旦角演员，而是男女角色兼顾。4. 解释了戏曲行当、角色职能，例如当时很流行的“江湖十二角色”的概念，是在李斗《扬州画舫录》里首次见于记载。5. 记录了当时的戏曲习俗，例如挂牌、团班、赶火班、散班，以及梨园总局的活动等。6. 抄录了黄文旸、焦循和叶堂的古今剧本目录，将其汇总，于是成为当时一份最完备而为人所熟知的戏曲目录。

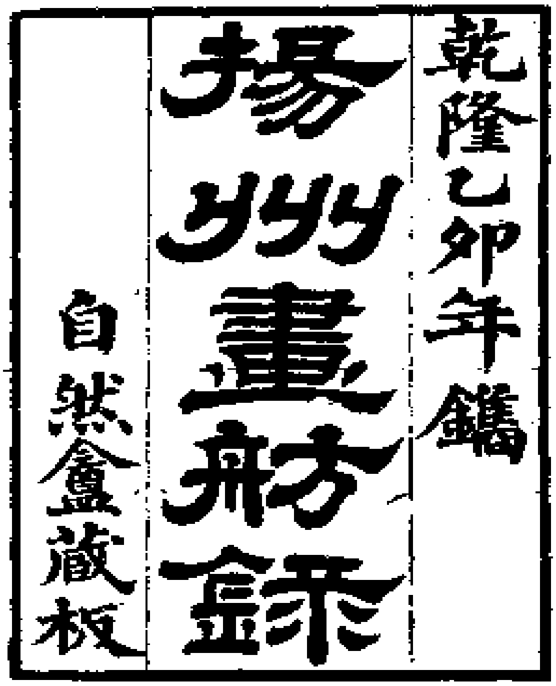


图 69　清乾隆刊本李斗《扬州画舫录》书影

李斗著作中最为引人注目的地方，一是对于当时“花部”地

① 此据江苏广陵古籍刻印社 1984 年以清嘉庆刊本为底本的校刊排印本。

方戏情况的叙述，一是对于戏曲行当的说明，一是对于戏班场面和行头的详细记载，这都是在其他地方看不到的材料。可以看出，李斗著作对于戏曲的着眼点和一切有关著作都不尽相同，因而具有鲜明的特色，这种特色足以使他的著作被人们当做清代乾隆年间扬州地区的戏曲当代史来看待。

七、黄幡绰《梨园原》

黄幡绰生卒字里不详，乾隆间人。出身江南书香门第，因为家贫而弃儒学戏，在昆曲表演界享有大名。他将自己一生的表演经验汇集成书，名为《明心鉴》，后又由他的朋友庄肇奎增加了一些考证，改成现名。他去世后，他的弟子龚瑞丰得到稿本，已经被鼠啮蠹食，残损过半。龚瑞丰于是托文人叶元清帮助修订补缀，并加人他自己和他的好友、曾任扬州著名昆班老徐班副末领班的余维琛的一些心得，成为现在这个样子。①

《梨园原》② 是中国古代第一部也是惟一一部论述戏曲表演理论的著作，其中多为久经舞台实践考验的经验之谈。例如说"凡男女角色，既妆何等人，即当作何等人自居。喜怒哀乐、离合悲欢，皆须出于己衷，则能使看者触目动情"，就接触到了戏剧表演的角色体验问题，朴素而深刻。书中提出的"艺病十种"、"曲白六要"、"身段八要"、"宝山集八则"，都是极其精练扼要的实践经验总结，对于戏曲舞台表演有着实际而具体的指导意义。如"艺病十种"是：走动腿弯、说白过火、念错别字、声音传讹、发声轻微、脖颈强直、双肩上耸、腰肢硬挺、迈步过大、面无表情。这些毛病都是艺人登台时容易下意识流露而不能自觉改

---

① 参见秋泉居士（叶元清）道光九年（1829）《修正增补梨园原序》。

② 《中国古典戏曲论著集成》第9辑据1917年梦菊居士辑印本校印本。中国戏剧出版社1980年版。

正的，但一经点明，就能立即使人警醒。如“身段八要”是：

贵者威容：正视、声沉、步重；
富者欢容：笑眼、弹指、声缓；
贫者病容：直眼、抱肩、鼻涕；
贱者冶容：邪视、耸肩、行快；
痴者呆容：吊眼、口张、摇头；
疯者怒容：定眼、啼笑、乱行；
病者倦容：泪眼、口喘、身颤；
醉者困容：模眼、身软、脚硬。

归纳了八种常见的人物类型，提示了如何对其神态动作进行呈现，这就等于提供了舞台表演的诀窍，艺人只要细心琢磨，必有收获。

《梨园原》是两代成熟昆曲艺人舞台经验的结晶，它的产生是戏曲表演艺术达到成熟阶段的结果，具有不可忽视的意义。该书为后世戏曲艺人所珍视，递相传抄，藏为秘宝，轻易不示人①，可见受到重视的程度。《梨园原》在推进戏曲表演艺术方面，发挥了其应有的作用。

八、焦循《剧说》《花部农谭》

焦循（1763～1820 年），字里堂，江苏甘泉人。自幼好学，精于经学和算术，后半生闭户著书，有著作数十种，享名天下。焦循虽然是著名的经学家，但他从小爱好戏曲，时常在乡里观剧，特别是喜爱当时的花部乱弹戏，有嗜痂之癖。著有《曲考》，为剧目类著作，已逸，另外就是这两部曲话著作。

---

① 参见梦菊居士中华民国六年（1917）《重修梨园原序》。

《剧说》[1] 作于嘉庆十年（1805 年），内容庞杂，涉及戏曲从历史到创作到演出的方方面面，是汇集前人各种曲话、夹以自己考证和心得而成，引书即达一百六十六种，可谓博览，内中透示出焦循作为一代考据大师的功力。全书六卷，卷一论曲源本末，卷二、三、四杂考作者轶闻逸事、作品本事出处，卷五、六记载演剧逸事。焦循此著几乎将前人有关戏曲史的曲话征引搜罗殆尽，其内容虽驳杂不精、时有附会，但已经可以大体看出中国戏曲史的断续脉络，为后人从事这方面的进一步研究提供了基础。当然，焦循著作距离科学的戏曲史仍然有遥远的距离，时代并没有赋予他这个任务，只是让他建筑了一个最初的引桥。

《花部农谭》[2] 成书于嘉庆二十四年（1819），是焦循在长年西湖观剧基础上写成的，专门为花部地方戏的剧目考证本事来源。虽然其中也有臆测，但能为遭到文人摒弃的民间花部戏剧濡墨，是焦循的绝大功绩。此著之成，更是为他的戏曲史“引桥”补充了材料。

第五节　道光以后的戏曲论著

道光以后一直到清朝覆灭，虽然传奇创作早已衰竭，文人谈曲的著述仍然时见，此时谈曲已经与言诗论词居于相当地位，成为体现文化修养、显示国学功力的象征。此期曲论著作的特点是总结性的多了，大多吸收前人成果而集其大成，将以往有关材料搜罗殆尽，大体上是综汇的多，阐发的少，直至古典戏曲学的最后一位、也是现代戏曲学的第一位大师王国维的出现。

---

① 《中国古典戏曲论著集成》第 8 辑据《读曲丛刊》本校印本。中国戏剧出版社 1980 年版。

② 《中国古典戏曲论著集成》第 8 集据焦氏原稿本校印本。中国戏剧出版社 1980 年版。

一、《审音鉴古录》

著者失载。据道光十年（1830年）琴隐翁为此书所作序，为王继善于京城购得原版，携归江南，稍微进行了校补工作后重印。序中并提到王父琼圃翁生前一直想编这样一部书，志未竟而逝，王继善则能完成先人之志。据此，或许这部书就是王继善之父所编，又经过王继善校订而刻版。

此书为戏曲剧本选集并附曲谱，但与其他选本和曲谱不同，它谱剧的目的却是为指示舞台表演，因而其中众多而繁复的舞台提示成为它的鲜明特色。书中选刊《琵琶记》、《荆钗记》、《红梨记》、《儿孙福》、《长生殿》、《牡丹亭》、《西厢记》、《鸣凤记》、《铁冠图》九个剧本里的六十五出折戏，每出都在旁边、文中或末尾添加了注释说明文字，具体指明了剧中人物的基本气质风度、具体场景中角色的心理活动和感情交流、不同场面里演员的不同表情和身段动作以及化妆穿戴等。恰如琴隐翁序中曰：“元明以来作者无虑千百家，近世好事尤多。撷其华者玩花主人，订以谱者怀庭居士，而笠翁又有授曲教白之书，皆可谓梨园之圭臬矣。但玩花录剧而遗谱，怀庭谱曲而废白，笠翁又泛论而无词。”而此书“萃三长于一编，庶乎氍毹之上无虑周郎之顾矣”。它“细定评注，曲则抑扬顿挫，白则缓急

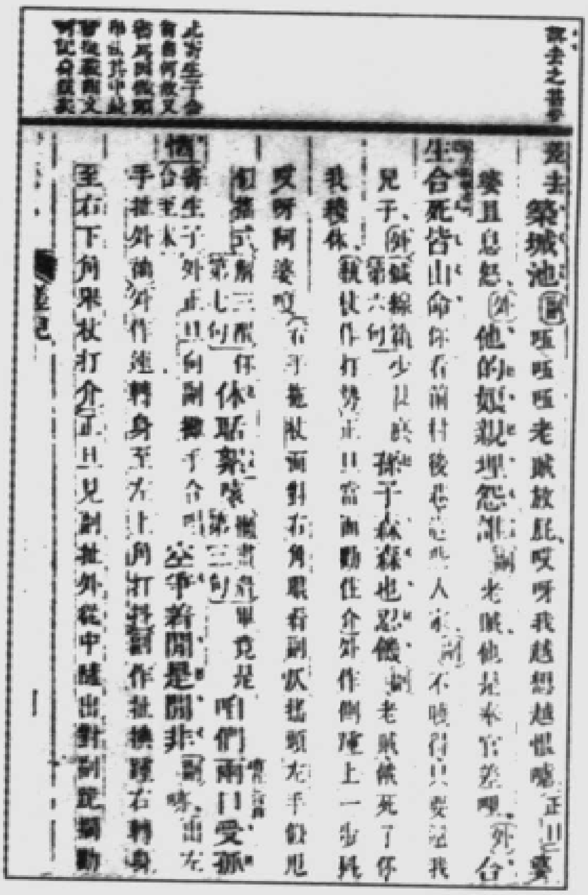


图70　清刊本《审音鉴古录》书影

高低，容则周旋进退，莫不曲折传神，展卷毕现。至记拍、正宫、辨伪、证谬，较铢黍而析芒杪，亦复大具苦心”。意谓此书集玩花主人的录剧、怀庭居士的谱曲、李笠翁《闲情偶寄》的论曲三长为一体，为世人提供一个具体实用的舞台导演本。

书中批注形式有尾注、眉批、文中加注等不同情况，一视具体需要而定。例如，《琵琶·称庆》一出末尾批文曰：“蔡公宜端方古朴，而演一味愿儿贵显，与《白兔》迥异。秦氏要趣容小步，爱子如珍，样式与《荆钗》各别，忌用苏白，勿忘状元之母身份。”这是对于此折出场人物的总体气质把握。强调蔡公的端方古朴，是为他“一味愿儿贵显”、希望儿子能够光宗耀祖的心理寻找行为支撑，他当然也就不同于《白兔记》李三娘之父、普通的农家老儿李文奎。蔡婆秦氏则相反，她小家子气，宁要儿子守着家而不要儿子发达，和《荆钗记》里大家风度、劝子赴考的王十朋之母不同，但她毕竟也是状元之母，不能太卑贱，因此不能让她说苏白（时风以苏白插科打诨）。又如《琵琶·嘱别》于赵五娘出场处眉批曰：“赵氏五娘正媚芳年，娇羞含忍，莫犯妖艳态度。”《琵琶·吃饭》于赵五娘出场处提示曰：“正旦兜头青布衫打腰裙上。”《琵琶·规奴》于小旦出场处眉批曰：“幽闲窈窕，丰韵自生，依此而演。戴鬏，古扮，莫换时妆。”皆点明人物气质、装扮特征和表演时应该避免的问题。再如《琵琶·嘱别》一出蔡伯喈辞亲毕，文中夹有注文：“作不舍，大哭三回四顾式。”这是此时的动作表情提示。书中更多的是在具体场景中设置诸多的提示语，夹杂在曲白之间，对表演做出细致而详明的指导。例如《琵琶·噎糠》里的一段：

> 嗄，这糠秕怎生吃得下嗄。苦嗄！我若不吃，熬不得这般饥馁。说不得，只得吃些下去。（场左设椅、矮凳，椅上摆茶盅、碗、箸。坐于凳上，左手将茶盅倒茶，右手将箸搅，左手放盅，拿碗，作吃一口，再吃，作抢出、左手拍胸科）哎呀

苦嗄!(又倒,小搅,吃两口,大抢,作呕,哭科)【孝顺儿】呕得我肝肠痛、珠泪垂……

这些舞台提示，实际上是发挥了一个导演的功能，为剧本的舞台表演做出了充分的规定性。

中国戏曲导演向来没有专门的著作，只有一些文人的零碎议论见于各家书中。这个选本的导演思想虽然也只是在实际剧本的基础上生发，仍缺乏系统性和理论性，但其立论基础已经形成了导演学的雏形却是不可否认的。《审音鉴古录》是中国古代导演学的首部也是惟一一部著作，其价值自不容忽视。

二、王德晖、徐沅澂《顾误录》

王德晖字晓山，山西太原人。徐沅澂字惺宇，北京人，曾为县令。二人分别精研曲学、各自积有心得，王德晖因此著有《曲律精华》，徐沅澂则著有《顾误》。咸丰元年(1851年)两人相见于北京，同道相遇，叹为知音，各出手稿，彼此参校，因而将两本书合为一种，名之曰《顾误录》，刊以行世。[1]书中所论律吕宫调理论，大多承袭前人成说，转相抄载，略无新意。谈论度曲歌唱和南北方音的文字则颇有精当处，诸如"度曲十病"、"度曲八法"、"学曲六戒"、"头腹尾论"、"南北方音论"等等，详校发声、出字、做腔、收韵之法则，由芝庵《唱论》、沈宠绥《度曲须知》、徐大椿《乐府传声》等论唱法之书一脉相承而来，不失为一部总结性的著作。

三、梁廷枏《曲话》

梁廷枏（1796～1861 年），字章冉，号藤花主人，广东顺德

① 参见周堂咸丰元年(1851年)撰《顾误录序》。

人。副贡生，官澄海县训导、内阁中书侍读等。学问广博，通史学、金石、音律、绘画等，著书数十种。喜读剧本消遣，作有杂剧四种，合称“小四梦”，又作有《了缘记》传奇一种。

其《曲话》首卷引录古今剧目，四、五卷论曲律声韵，多为采录前人成说，仅第四卷内评论几部曲谱稍有可取，而第二、三两卷评论元明清戏曲作家作品，时时有精到之论，例如卷二说：“以白引起曲文，曲所未尽，以白补之，此作曲圆密处，元人百种多未见及。”点明了曲白相生的现象，并指出这种现象是元杂剧之后编剧法日渐周密的产物，颇符合事实。评论作品注意从剧情结构着眼，是梁廷枏曲论别具眼光，超出已往诸多曲话的地方，其中对于清代作家作品的评论，是此著颇具史料价值处。

梁廷枏立足于编剧技巧已经得到长足发展的清代，立足于他本人的编剧经验，评价作品的着眼点一改以往曲话的词采格律，而放在了结构布局的完整性上。例如他在卷二评论元人吴昌龄《风花雪月》杂剧说：“带白能使上下串连，一无渗漏；布局排场更能浓淡疏密相间而出。在元人杂剧中，最为全璧，洵不多观也。”吴昌龄《风花雪月》在元杂剧里当然算不得出色，但它的编剧处理确实有着超出同代人之处，梁廷枏能够从众多为人熟知的名作之外，独具慧眼地拈出它来，发现它的好处，这是时代赋予他的智慧。又如他于同卷批评关汉卿的《玉镜台》说：

> 温峤上场，自【点绛唇】接下七曲，只将古今得志不得志两种人铺叙繁衍，与本事没半点关照，徒觉满纸浮词，令人生厌耳。律以曲法，则入手处须于泛叙之中，略露求凰之意，下文情款彼美，计赚婚姻，文义方成一串。否则突如其来，阅之者又增一番错讹也。

《玉镜台》写的是温峤假托为表妹觅婿，李代桃僵，最终自己与

之结合的故事。梁廷枏认为在其出场念唱之时，就应流露求凰之意，方能点明主题，关作中徒令其吟叹文人失志，没能关照故事主线。后来却突然乘隙而入，以身相代，观众感到的不是"发现"而是"错讹"，这就造成了戏剧效果的失败。梁廷枏的批评可谓一针见血。关汉卿剧作的长处是揭露社会矛盾广泛而深刻、立场平民化、曲白语言生活化，但他在结构处理方面却并不周致细密。从来批评关汉卿的人都是从贬低他的文词入手，梁廷枏之论可谓发前人之未发。再如在卷三批评汤显祖《紫钗记》说：

> 《紫钗记》最得手处，在"观灯"时即出黄衫客，下文"剑合"自不觉突，而中"借马"折避却不出，便有草蛇灰线之妙。稍可议者：既有"门楣絮别"矣，接下折"折柳阳关"，便多重叠，且堕恶套；而"叙檄"折两使臣皆不上场，亦属草率。

所谈是编剧技法中须埋伏、须照应、避免重复、避免落套诸问题的实际运用。这些问题虽然在李渔曲论里都已经涉及到，但曲话性著述里却从来没人谈过。梁廷枏将这些原则用于对传统剧目的具体分析，就使他的曲话别具面貌、独立翘楚。

四、姚燮《今乐考证》

姚燮（1805~1864年），字梅伯，号复庄，镇海（浙江宁波）人。为清末博学才子，著述极为丰富，诗词曲画皆能，有传奇二种，《今乐府选》五百卷，《今乐考证》是他的曲学力著。书中运用了清人擅长的考证功夫，对戏曲的缘起、杂剧院本传奇名称的演变、戏曲角色的变化、戏班的历史、戏曲的声腔流派、道具乐器行头、工尺谱、舞蹈以及一些专用术语等，都做了考察；又按朝代著录宋杂剧、金院本、元杂剧、明清传奇杂剧名目，并在每

一作家或作品后面辑录各家对其有关评论。姚燮的工作基本上是汇聚资料，集前代戏曲历史考证、剧目搜罗的大成，这些资料将戏曲发展史勾勒出了一个大致的面貌，为后人提供了当时最为完备的剧作目录，功不可没。然而，姚燮的著述不建立在立论的基础上，而以排比资料为主，因而没能在戏曲史的论述上形成完善体系，另外，他对于有关资料不加分辨、一概聚而有之，以多而全为目的，不免良莠杂糅，缺乏科学性。可以说，姚燮的著述是古典戏曲学中最为完备的史著，但也昭示着古典戏曲学的先天缺陷。这种缺陷是不可从内部突破的，必须等到有新的史著意识建立，才能有真正的推进，那就是王国维的工作了。

第六节　现代戏曲史学的奠基者王国维

在传统史学和文艺观念支配下，清代经学、史学、文学、艺术学都取得了辉煌的成就，戏曲学却相对比较冷落。尽管一直到清末，仍不断有曲话类著作出现，例如刘熙载《艺概·词曲概》、平步青《小栖霞说稗》、杨恩寿《词余丛话》等，都为文人谈词论曲之余唾，作者亦视之为小道末技。到了清朝行将结束的20世纪初，受西方文艺思潮影响，忽然出现了一个王国维，把“戏曲小道”当做文学正宗来进行研究，王氏于是成为这一学科的开山大师。

王国维（1877～1927年）字静安，号观堂，浙江海宁人。清末诸生，于1901年游学日本，习日、德、英文，涉猎西方哲学与美学，偏爱尼采、叔本华哲学等。王国维为中国历史上旧时代最后一位、也是新世纪第一位国学大师，他既精于乾、嘉朴学，又得以借助西方现代文艺观和历史观的眼光，来研究中国古代学术，因此取得惊人成就，为现代文艺学、美学、戏曲学、考古学、历史学、古文字学、音韵学、版本目录学、敦煌学、边疆地

理学等诸多领域的先行者和奠基者。

王国维问学的第一站是文艺学。他先涉猎小说批评和比较文学，于1904年写出《红楼梦评论》，借鉴西方文艺理论的方法分析《红楼梦》的蕴含并与歌德《浮士德》进行比较，一新世人耳目。同时从事对词的研究，于1908年写出词论《人间词话》，提出著名的“境界说”。1907年到1912年之间，王国维致力于对戏曲历史的考证和研究，先后撰写了《曲录》、《戏曲考原》、《优语录》、《唐宋大曲考》、《古剧角色考》、《宋元戏曲考》等著作。这以后，他将精力转投到考古、历史等方面，取得更为辉煌的成就，没有再回来研究戏曲。

《曲录》之成，是王国维继《词录》之后所开展的一项工作，将自古以来全部戏曲作品目录统计出来，这是他从事戏曲研究的第一步也是基础的一步。由词到曲，可以看出，王国维原本是准备做类似于古人词曲研究一类工作的，但一旦进入戏曲研究领域，他的现代史学观念就开始发挥指导作用，促成他的科学戏曲史著产生。从《曲录》入手，王国维先掌握了中国古典戏剧的创作全貌，继而撰《戏曲考原》，追寻戏曲在元杂剧之前的源头。在这部著作里，王国维提出了一个极为重要的定义：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”这一定义，用朴素的语言，极其精练而又明确地概括出中国戏曲这种特殊戏剧样式的本质内涵。由于对本质的准确把握，使得王国维能够透过复杂的历史现象，抓住戏曲史发展的真正动因，因而他从浩如烟海的文献史料中，立即勾辑到有关戏曲历史的真正有用的材料。这部著作涉及到了汉代百戏中的歌舞剧《东海黄公》，唐代歌舞剧大面、拨头、踏摇娘，宋杂剧，宋代鼓子词、大曲等，这些方面都成为后来出现的现代戏曲史著的重要组成。王国维由戏曲的综合性特征出发来寻找其来源，确为精见，入手即走正了路子，奠定了其成功的基础。王国维在书中还提出从歌舞剧到戏曲的明确界限：“由叙事体而变为

代言体，由应节之舞蹈而变为自由之动作。”这样，他就真正把握住了戏曲起源和发展的脉搏。《优语录》是搜集元以前历代有关戏剧表演史料的另外一部基础性著作，《唐宋大曲考》是研究戏曲音乐来源的专门个案，《古剧角色考》则是考察戏曲角色历史演变情况的专门性著作。这样，王国维具备了戏曲史研究的专门眼光，同时又日益积累了有关的特殊知识，为他最终写出划时代著作《宋元戏曲考》做好了充分的铺垫。

在《宋元戏曲考》里，王国维第一次架构起科学的戏曲史体系，它的严谨与完备达到极高的程度，彻底涤除了以往曲话著作的附会臆测和片章只简状态。王国维在此书中的贡献至少有以下六个方面。1. 正确追寻到了戏曲起始的最初源头——原始宗教祭祀乐舞。以往的曲论通常对戏曲起源语焉不详，或谈到古优，或论及古诗，都是从个别现象入手。王国维借鉴了西方文化人类学的历史眼光和研究方法，到中国古籍里寻找例证，一下子就发现了上古巫觋祭祀乐舞与模仿人生表演之间的密切联系，得出戏曲起源的科学结论。2. 从戏曲作为综合艺术的特性出发去绎述其历史演变脉络。王国维既然将戏曲定义为“用歌舞演故事”，就建立起一种科学的眼光：戏曲的源头不是单一的，它的历史演变也必然呈现为多维交织状态。王国维从不同方位去观察戏曲的来路（歌舞剧、滑稽戏、百戏杂技等），并注意它们彼此之间的联系和交叉影响，因而得以描绘出一幅百川归海式的复杂而真实的戏曲演变图景。3. 准确描述出了中国成熟戏曲样式——元杂剧的形成过程。王国维在这里进一步将他的戏曲定义修正为“合言语、动作、歌唱以演一故事”，他因而找到了元杂剧是如何从宋代的杂剧、说话、傀儡戏、影戏、社火舞队等多种元素里综合孕育、脱胎而出的，更重要的是，他正确绎叙了元杂剧的音乐结构和演唱方式是如何由鼓子词、传踏、大曲、曲破、唱赚、诸宫调表演中一脉承传变化而来的。4. 科学考察了元杂剧的兴起过

程、流传地域、发展周期（三期分法）、作家群貌、作品状况、演出结构、舞台特征等情形，第一次从社会学和历史学的角度勾勒出元杂剧的生存态势。5. 独具慧眼地指出元杂剧所获得的历史性成功。尽管由戏剧技巧和表达思想的深度看，元杂剧显得贫乏浅露，但其文词的自然天真却是后人所不可企及的，因而王国维说："元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰有意境而已矣。"他接着还分析道："何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口所出是也。"前人在论及元杂剧的成就时，常用情景交融、文词本色等语言来概括，都不如王国维这里状摹得贴切生动。尤其是，王国维还进一步指出，元杂剧"以其自然故，故能写出当时政治及社会之情状"，达到反映现实的广泛与深刻，这是元杂剧能够取得极高历史价值的关键所在。6. 用同样的方式也考察了南戏的来源、兴起、发展演变、创作情况、历史价值等。尽管在王国维的时代，宋元南戏的三个重要剧本《张协状元》、《错立身》、《小孙屠》尚未发现，但王国维已经从历史文献里感觉到："其渊源所自，或反古于元杂剧。"只是限于史料，王国维还是采取了审慎的态度，将南戏放在元杂剧后面论述。

王国维之所以能够在戏曲史研究中取得高迈的成就，首先是因为他突破了戏曲小道的正统观。他自己在《宋元戏曲考·序》里对这一点说得很清楚："元人之曲，为时既近，托体稍卑，故两朝史志与《四库》集部，均不著于录。后世儒硕，皆鄙弃不复道。而为此学者，大率不学之徒；即有一二学子，以余力及此，亦未有能观其会通、窥其奥窔者。遂使一代文献，郁堙沉晦者且数百年。"因此他不无自豪地宣称："世之为此学者自余始，其所贡于此学者亦以此书为多，非吾辈才力过于古人，实以古人未尝为此学故也。"王国维是值得骄傲的。不过，实在究诘起来，古人为什么没有"为此学"呢？还是受到观念的束缚，反之，王国

维则是得时代风气之先，他只所以能够将戏曲提高到文学正统的地位，是受到西方文艺思想影响，是时代助成了他。其次是他吸收了西方进化论思想，融合到他的文学发展观中。他在《宋元戏曲考·序》里提出一代有一代之文学的口号："凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六朝之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。"这就进一步帮助他突破正统文学观念，而将戏曲作为自己重要的文学研究对象。

由上述看到，王国维《宋元戏曲考》的成功，首先得力于他思想观念的解放，得力于他对于西方学术思想的吸收。也要看到，王国维的个人成功，也得力于他深厚的国学根底和对乾嘉学派考证方法的正确运用。两者相加，成就了《宋元戏曲考》，使王国维写出了现代中国戏曲史学的奠基之作。在整个 20 世纪里，戏曲史学有了长足的进展，产生了众多更为体系完备、论述详尽、包罗广博的戏曲史著作，但就其基本框架和研究方法而言，没有能够脱出王国维窠臼的。从这个意义上，我们说王国维是中国现代戏曲史学的开山大师，是毫不为过的。

当然，王国维的研究重点是宋元戏曲，他的观念中仍未彻底抹去厚古薄今的印痕。他提出了唐诗、宋词、元曲代变的概念，但并没有把它继续向后推衍，却中途打住，把元曲作为文学发展的必然结果，而视明清传奇于不见。他仍然沿袭传统思路，从文学出发去研究戏曲，一方面忽视了明清传奇的成就，一方面只是注目于戏曲的文学内涵而忽视其舞台特性，看不到戏曲从元到明亦是代变的、发展的。因此，他过于偏爱元杂剧，过激地得出明以后无戏曲的结论①，再加上1912年后他的学术关注点转移，开始从事经史小学研究，他等于放弃了对明以后戏曲的研究，从而为他人留下空缺空间，使得日人青木正儿得以继往开来、施展才华，于1930年写出第

① 参见青木正儿《中国近世戏曲史·序》，王古鲁译，商务印书馆1931年版。

一部通史性的戏曲史著作《中国近世戏曲史》。就王国维的功底来说，当时一鼓作气完成一部戏曲通史，是并不太费时费力的，这终究是遗憾。但这以后王国维将精力投人考古学、历史学诸方面研究，取得更为卓越的成就，使他最终得以成为国学大师。一个人一生的精力是有限的，而王国维在做完他要做的事情之后，又于五十一岁自沉于北平昆明湖，生命相对短暂，这样，他腾出时间来做历史最需要他做的事，毕竟是明智的选择。

第七节　曲谱的完善

清代曲谱出现了极大发展，体例日渐完备，内容越益复杂，搜罗例证日积月累、越来越多，并出现了由御命钦定而词臣任事的曲谱大全。这些曲谱的一个类似特点都是详选例证，细加点板，添加工尺。受到其影响，后来民间抄写剧本时，干脆在每一个剧本的后面都附录上该剧的工尺谱，以方便习唱者使用，这时的戏曲普及率已经极其广泛了。现略举清代曲谱若干部，以示范例。

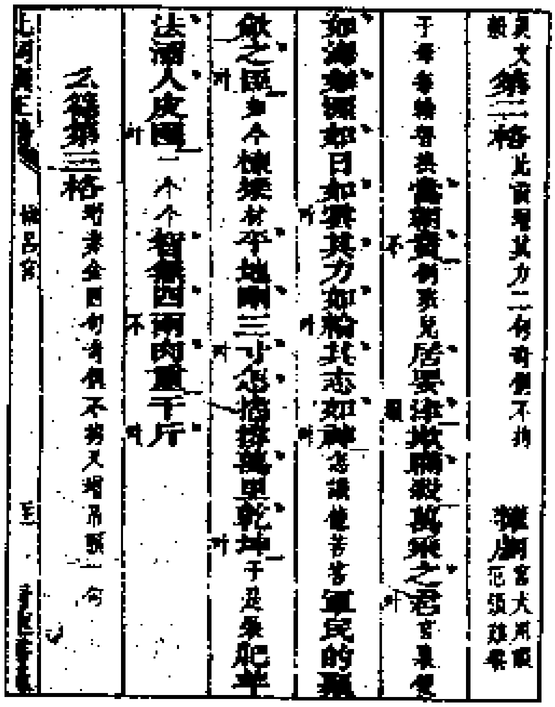


图 71　清刊本李玉《北词广正谱》书影

《北词广正谱》，北曲曲谱，清初李玉在徐于室原稿上更定而成，钮少雅、朱素臣曾参与其事。谱中选录元明诸家所著北曲散曲剧曲，依宫分调，标明韵部，详注曲格，点出韵脚，提示四声，细加点板，并开列剧名作者。这部曲谱对于北曲曲牌的格律考订精详，更重要的是其点板严慎，

因而成为继《太和正音谱》之后的一部影响深远的北曲曲谱。

《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》，清初张大复编，编撰时曾得到李玉、钮少雅的帮助。张大复生平不详，只知道他的戏曲创作很多，有传奇、杂剧三十余种。自从沈璟曲谱出来后，明末清初继起而从事编撰曲谱的大有人在，其基本趋势就是考订越来越精致细密，所依据的材料越来越古远。钮少雅已经是一个典型的例子，张大复也有着同样的特点。他在凡例里说："予此谱不以旧谱为据，一一力求元词，万不获已，始用一、二明人传奇之较早者实之。若时贤笔墨，虽绘采俪藻，不敢取也。"因此他的曲谱和钮谱有着异曲同工之效。他选用了许多当时已经不常见到的早期传奇用做谱例（这在谱首所附的《谱选古今传奇散曲总目》里可以看出来），考订精审，同样纠正了已往曲谱的许多错误。他的选曲标准虽说是以往曲谱作者一贯的做法，即以本色当行为主，但他更明确地从理论上归纳出来，即："示人以法，只以律重，不以词贵。"另外，张大复的曲谱进一步向实用和简省发展，这是其能够十分流行的主要原因。例如他认为平仄四声是一般读书人都懂的，不必一一标在字侧；犯调则是稍明律法的人都可以自己创造，也不必开列谱例使后人斤斤效法前人；尾声自有定格：三句、二十一字、十二拍、不分宫调，一些曲谱里繁琐规定其各种具体格式，都是故作高深，不必理睬；闭口、撮唇、穿齿等，是从歌法上说的，和曲律无关，也不用标明等等。当然这种简省是建立在当时填词者都已经十分熟悉曲律的基础上的。他还尽量选择衬字少的曲词作为范例，也便利于初学者。张大复出于一个精研曲律人的眼光，还对所谓的"九宫十三调"提出了质疑，说世人都以为九宫之外又有十三调，这是蒋孝、沈璟导致的错误，所以他的曲谱"索本返原，仅分十三调"。这种见地就比钮少雅高明得多。《寒山堂曲谱》后来成为《南词定律》、《九宫大成曲谱》的主要参考依据，也折射出它的价值。

《新定十二律京腔谱》，弋阳腔曲谱，清康熙二十三年（1684年）王正祥编。明清之交，昆曲和弋阳腔盛行南北，占据北京舞台。王正祥有感于昆曲有历代词家为之较羽论商，核定腔板，而弋阳腔却长期自衍自流，文人不屑理睬它，艺人又缺乏文化，生搬硬解，以讹传讹，随意下板，信口成腔，致使“不较腔板，不分曲滚者有之，不辨牌名，不知整曲犯调者有之”，所以决心为它编一本曲谱。王正祥在编撰体例上有自己的独特看法，他批评沈璟模仿北曲按照宫调分类的做法，认为是效法陋习，造成“一宫之中曲音高低不等，一调之内曲情徐疾不同”（凡例）的现象。他按照月令十二律来分类，把音调接近的曲调排在同一律中，而将那些与谁都不相似的曲调单列一类，将那些可以通用的曲调也另归一类。再选取弋阳曲词和昆曲中可以弋唱的曲词列入谱中，详细考订其格律。他的工作主要有以下几点：1. 标正衬。弋阳腔剧本在民间长期流传过程中，逐渐失去其原来面目，原有曲词的正字衬字混在一起，滚词与唱词也混在一起。他的做法是“查明各曲字眼之过多者即系衬字，而为减去，字少者即为添准”。2. 定板眼。把所选曲词全部按照唱法点板，作为以后成规。其中有可以昆唱的就注明“亦可点昆板”。3. 增联套。南九宫没有联套之曲，也不分紧慢。他则把弋阳腔的曲牌排为套数，于正文各律中都标明“联套牌名次序”，

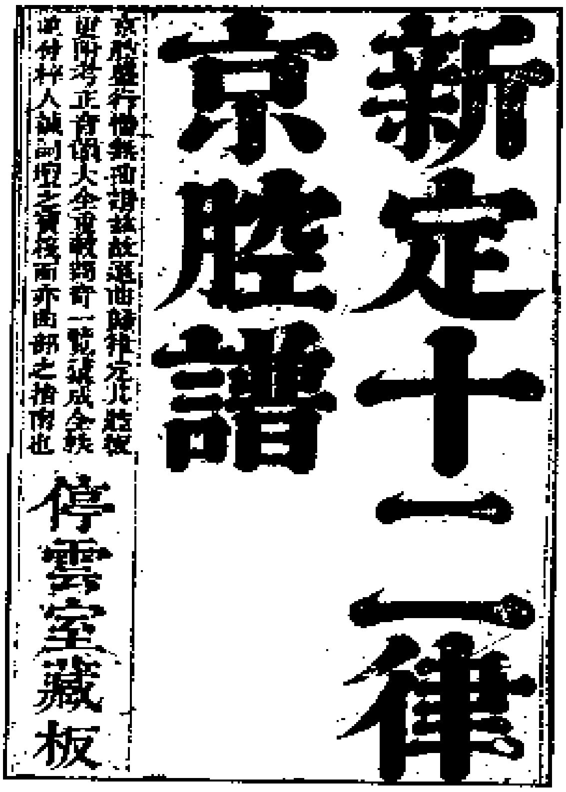


图 72　清刊本王正祥《新定十二律京腔谱》书影

并把腔调分为三种："行"、"缓转"、"急转"，调也分为三种："翻高"、"落下"、"平高"，各用符号标出，以便创作参考。工作完成后，他名之为"京腔谱"，并解释说现在江浙一带流行的弋阳腔都已经改变了过去的浅陋，何况北京的弋阳腔更加雅化，我又为它审定了音律，怎么还能称之为弋阳腔呢？《京腔谱》是当时除北曲谱、昆曲谱以外的惟一一部杂腔谱，其价值自不待言。

《钦定曲谱》，南、北曲曲谱，清康熙五十四年（1715 年）词臣王奕清等奉敕撰。这是一部大全式的曲谱，本意在于用皇权的力量来总结以往的曲谱工作，但实际建树却极小。其议论和凡例都是取自前人成说，没有自己的见解，北曲谱多承袭朱权《太和正音谱》，南曲谱多取自沈璟《南九宫十三调曲谱》。尤其是北曲已经有《北词广正谱》为之点板，《钦定曲谱》里的北曲谱这一项仍然阙如，就无法称之为大全了。

《新编南词定律》，南曲宫谱，清康熙五十九年（1720 年）吕士雄等编。尽管历朝都有人编南曲谱，但是吕士雄仍认为不能臻于完美，于是又有新编之举。谷旦主人为之所写的序颇能说明吕士雄的动机和工作的具体过程："若九宫谱，则有沈伯英、冯犹龙、张心其、蒋惟忠、杨升庵、钮少雅、谭儒卿诸家，所作不一，大意皆同，而板式、正衬、字眼多致舛误。"这是为什么呢？因为过去的曲谱作者的通病是虽然长于词语，但却不熟悉实际舞台演出，"至于按曲点板不能谐其律吕，则未免于牵强者有之"，又不屑和梨园中人共同商议考定，而唱曲的人呢却又不能拿笔写作，自编曲谱，所以总是不能令人满意。而吕士雄却有刘子秀、唐心如、杨震英、凭江金、邹景僖、张志麟、李芝云、周嘉谟等一批人辅佐，这些人各有所长，"或谙于律，或审于音，皆不易得之才"，大家一起出力，几个月就功成完满。尽管所说不免抑人扬己，但这个曲谱确实也有自己的特点，即是在曲词旁边添加工尺谱，使之曲词格律和工尺兼备，成为一家显示音乐旋律的

“宫谱”，从而具有指导填词和度曲的双重作用。

《九宫大成南北词宫谱》，清乾隆十一年（1746 年）由皇宫律吕正义馆词臣周祥珏等人编定。乾隆六年，敕命和硕庄亲王允禄主持编辑《律吕正义》后编，三年而书成。允禄就组织馆中词臣来编这一套宫谱，而由周祥珏、邹金生、徐兴华、王文禄、徐应龙、朱廷镠分任其事。《九宫大成》分南曲宫谱和北曲宫谱，各依宫调排列，但把宫调分配十二月令，每月令里配有南北各一宫调，这样名虽为九宫，实际上南北都不止九宫。这是词臣有意对已往曲谱标新立异的做法，没有什么实际意义。它的贡献在于收录各代曲调完备，有很多曲调不见于其他曲谱，确实不负“大成”之名。而对所收曲调一一细究句法，详定体格，注出韵脚句读，区分正字衬字，标清平仄，点明板眼，更重要的是：全部谱定工尺！这使它成为一部巨大的歌谱集，保留了大量当时所能演唱的历代歌曲。其中南宫谱立足沈谱，参照蒋谱，但不盲目照录，而是重新详加考核（例如有些曲牌沈璟更改了蒋孝的谱例，《九宫大成》仍旧改用蒋孝原例），并尽自己所能而尽量补充。北宫谱也别有贡献，例如每宫调的套式都选数套曲词作为谱例，各宫调后还列出一两套南北合套的谱例，北曲曲词从来没有点过板的都一一点出，有板的也重新核正等等。另外改称已往曲谱里惯用的名词“犯调”为“集曲”，也从《九宫大成》开始。但是，《九宫大成》也有很明显的缺点，例如它广为收集曲词却不详细注明出处和作者（这在以前的曲谱中已经尽量避免），因而使其可信度和实用价值降低。

《纳书楹曲谱》，昆曲宫谱，清乾隆五十七年（1792 年）叶堂编订。叶堂自幼研习昆曲唱法，并一生孜孜以求，积累了丰富的经验。他认为虽然有《九宫大成》曲谱为度曲者广泛制订了唱法规范，但民间艺人演唱的流行剧出仍然在以讹传讹，因而他平素对这些剧目的曲律留心订正，随吟随改，积毕生精力为之点定

谱则。他先后为名剧《玉茗堂四梦》和《西厢记》制定了全谱，又选择《琵琶记》以下传奇的流行剧出，直至眼下的"时剧"，一一核定腔板。叶堂制谱的原则有别于一般宫谱，他说："此谱与宫谱不同。盖宫谱字分正衬主备格式，此谱欲尽度曲之妙，间有挪借板眼处，故不分正衬，所谓死腔活板也。"历来制谱家都懂得实际歌唱中的疾徐取巧在于偷衬互犯之中，曲谱只能制定成法大略，如果不能运之以神，就只能死守格律而失去歌唱的韵味。叶堂是在运用自己丰富的实践经验，尽力设法克服这种矛盾。因而叶谱一成，就受到人们的重视，他自己也颇为自负，说是"此谱工尺已斟酌尽善，校勘详明，如遇不能顺口处，须细心绎译，不可辄改。"（凡例）叶堂曲谱确实有它的历史价值，例如尽管各类曲谱众多，但为全本传奇制谱的，至此还只有叶堂一人。汤显祖的名剧"四梦"，虽然文词绝美，但曲律诘屈聱牙，不利于演唱，因而时常遭到改纂。叶堂为"四梦"细究音声，宛转配腔，既不改动一字，又能充分传达出原词旨趣，其功劳不小。

除以上介绍的以外，传世曲谱还有清人杨□□《曲谱》，查继左等《九宫谱定》，王正祥《新定十二律昆腔谱》，冯起凤《吟香堂曲谱》，王锡纯《遏云阁曲谱》，张怡庵《六也曲谱》等，限于篇幅，这里不再一一详列。明人沈宠绥的《弦索辨讹》从弦索北曲的清唱角度为《西厢记》全本以及其他一些传奇选出字字谱定音注念法，在诸多曲谱内是有自己特色的，这里也不再专门叙述。

插图目录

图 1　弦索腔戏《打枣》，民国浙江剪纸，9 页
图 2　弦索腔戏《小上坟》，清代北京戏画，14 页
图 3　秦腔戏《查关》，清代北京戏画，18 页
图 4　梆子、乱弹腔戏《蝴蝶杯》，民国北京戏画，23 页
图 5　清顺治古潭书肆刊《弋阳雅调》书影，34 页
图 6　吹腔戏《打樱桃》，清代山东潍县年画，50 页
图 7　吹腔戏《十字坡》，清代安徽阜阳年画，54 页
图 8　吹腔戏《武松打店》，民间浙江剪纸，58 页
图 9　清乾隆刊《缀白裘》梆子腔戏《杀货郎》书影，61 页
图 10　乱弹腔戏《桂花亭》，民国浙江剪纸，66 页
图 11　徽戏《对金钱》，民国浙江剪纸，72 页
图 12　皮黄戏《双投唐》，清代北京戏画，76 页
图 13　清汉口刊楚曲《临潼斗宝》书影，81 页
图 14　皮黄戏《焚绵山》，民国北京戏画，83 页
图 15　清天津《天后宫过会图》社火舞队，86 页
图 16　［清］徐扬《盛世滋生图》中《红梅记·花鼓》演出场面，90 页
图 17　川剧《白狗争风》，清代四川绵竹年画，96 页
图 18　乱弹腔戏《绣鸳鸯》，民国浙江剪纸，104 页

图 19　[清] 李斗《扬州画舫录》有关诸声腔的记载，107 页
图 20　乱弹腔戏《摇钱树》，民国浙江剪纸，115 页
图 21　[清] 李渔《笠翁十种曲·比目鱼传奇》插图，124 页
图 22　清代天津杨柳青年画《庆顶珠》，129 页
图 23　清代天津泥人张塑余三胜（左）、谭鑫培像，135 页
图 24　皮黄戏《斩龙袍》，民国北京戏画，147 页
图 25　清宫戏画《升平宝筏·通天河》，155 页
图 26　齐如山藏清代秦腔脸谱，161 页
图 27　清宫戏衣铠甲、女靠，164 页
图 28　清宫南府戏台，168 页
图 29　清宫漱芳斋风雅存室内戏台，174 页
图 30　清宫宁寿宫阅是楼大戏台，176 页
图 31　清顺治刊本李渔《比目鱼传奇》插图水畔戏台，181 页
图 32　清人《月明楼》图绘酒馆戏园，186 页
图 33　清代贵州傩戏面具，196 页
图 34　民国北京戏画《目连救母》，201 页
图 35　清人绘百婴图中提线木偶场面，209 页
图 36　清代河北唐山皮影女头、男头，212 页
图 37　民国北京戏画《双冠诰·教子》，221 页
图 38　民国浙江剪纸《摇钱树》，226 页
图 39　清代晋南年画《牛头山》，230 页
图 40　清顺治文喜堂刊本《秦楼月传奇》插图，237 页
图 41　清代天津杨柳青年画《渔家乐》，242 页
图 42　明崇祯刊李玉《一笠庵新编人兽关传奇》插图，251 页
图 43　清顺治刊李玉《一笠庵汇编清忠谱传奇》书影，256

页
图 44　明崇祯刊李玉《一笠庵新编一捧雪传奇》插图，260 页
图 45　明崇祯刊李玉《一笠庵新编占花魁传奇》插图，267 页
图 46　明崇祯刊李玉《一笠庵新编永团圆传奇》插图，270 页
图 47　清刻《吴郡名宦先贤遗像》尤侗像，283 页
图 48　［清］尤侗《年谱图诗·钧天乐》插图，284 页
图 49　［日］铜脉先生《唐土奇谈》绘李渔像，290 页
图 50　清康熙金陵翼圣堂刊《笠翁十种曲·怜香伴传奇》插图，294 页
图 51　清康熙金陵翼圣堂刊《笠翁十种曲·巧团圆传奇》插图，297 页
图 52　洪升手书扇，303 页
图 53　清康熙刊本《长生殿》书影，307 页
图 54　民国天津泥人张泥塑《长生殿》，314 页
图 55　民国浙江剪纸《唐明皇游月宫》，321 页
图 56　清人绘孔尚任像，325 页
图 57　清康熙刊本《桃花扇》书影，331 页
图 58　古柏堂藏版《镫月闲情·双钉案》书影，346 页
图 59　清人绘蒋士铨像，357 页
图 60　清刊本《柳阴记》书影，370 页
图 61　清代山东杨家埠年画《连环计》，376 页
图 62　民国北京戏画《飞虎山》，379 页
图 63　清代杭州桃花坞年画《忠义堂》，381 页
图 64　清康熙金陵翼圣堂刊《笠翁十种曲·风筝误传奇》插图，388 页

图 65　清康熙金陵翼圣堂刊《笠翁十种曲·慎鸾交传奇》插图，396 页
图 66　清康熙金陵翼圣堂刊《笠翁十种曲·比目鱼传奇》插图，402 页
图 67　民国浙江剪纸《西厢记》，406 页
图 68　清人《康熙六旬万寿庆典》图绘戏台，412 页
图 69　清乾隆刊本李斗《扬州画舫录》书影，420 页
图 70　清刊本《审音鉴古录》书影，424 页
图 71　清刊本李玉《北词广正谱》书影，434 页
图 72　清刊本王正祥《新定十二律京腔谱》书影，436 页

图 65　清康熙金陵翼圣堂刊《笠翁十种曲·慎鸾交传奇》插图，396 页
图 66　清康熙金陵翼圣堂刊《笠翁十种曲·比目鱼传奇》插图，402 页
图 67　民国浙江剪纸《西厢记》，406 页
图 68　清人《康熙六旬万寿庆典》图绘戏台，412 页
图 69　清乾隆刊本李斗《扬州画舫录》书影，420 页
图 70　清刊本《审音鉴古录》书影，424 页
图 71　清刊本李玉《北词广正谱》书影，434 页
图 72　清刊本王正祥《新定十二律京腔谱》书影，436 页